
Princeton University Library
32101 078309901




Dei
Sub Numine
Viget

KUNST UND KUNSTHANDWERK



MONATSSCHRIFT · DES · K. K. ÖSTERR. MUSEUMS · FÜR · KUNST · UND · INDUSTRIE. HERAUSGEGEBEN · UND · REDIGIRT · VON A. VON · SCALA.

VERLAG VON ARTARIA & Co. IN WIEN. X. JAHRG. 1907.

INHALTSVERZEICHNIS

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI

KLEINE NACHRICHTEN

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

ABBILDUNGEN

TAFELN

ABBILDUNGEN IM TEXTE

haus in Schwarzenberg 87; Sägemühle bei Schwarzenberg 90; Haus in Bezau 91; Haus mit mehrfacher Schopfanlage in Bezau 92; Umgebaute Alphütte auf Oberlose, Grundriß 94. Aus „Beethoven-Häuser" von Karl Moll: Haus in Heiligenstadt, Probusgasse 6, 100; Haus in Heiligenstadt, Grinzingerstraße 64, 101; Haus in Nußdorf, Kahlenbergerstraße 26, 102; Haus in Mödling, Hauptstraße 79, 103. Straßen mit alten Häusern in Broadway 187, 189; Alte Fachwerkbauten in Rochester 188; Haus aus der Mitte des XIX. Jahrhunderts in Broadway 190. Häuser im Arbeiterdorf Bournville bei Birmingham: Älterer Typ der einfachen Arbeiterhäuser von Architekt A. Harvey 191; Das alte Dorfwirtshaus, von demselben 192; Ein- und Zweifamilienhaus, von demselben 193; Situationsplan des Arbeiterdorfs Bournville 195; Plan für die Bebauung der Einzelgrundstücke 196; „The Triangle", Zwischen Sycamore und Laburnum-Road 197; Einfacher Cottagetypus mit Grundriß, Architekt A. Harvey 198. Treppenanlage in einem Arbeiterhaus 199; Grundrisse für ein dreiteiliges Haus 201; Älteres Drei- und Zweifamilienhaus von A. Harvey 203; Gruppenbau von vier Häusern, von demselben 203; Doppelwohnhaus mit Verkaufsladen, von demselben 204; Grundriß und Ansicht des Schulhauses, von demselben 205, 206; Halle im Gemeindehaus und Ansicht desselben von A. Harvey 207, 209; Postgebäude und Verkaufsladen von H. B. Tylor 210; Grundriß und Hofansicht der „Almshouses" von Ewen Harper 211. Stiegenhaus des obern Belvederes in Wien nach S. Kleiner 266; Ansicht des Schwarzenberg-Palais und des unteren Belvederes nach Delsenbach 267; Ansicht des unteren Belvederes nach S. Kleiner 268; Ansicht des oberen Belvederes nach S. Kleiner 269; Ansicht des Kinsky-Palais in Wien nach Heckenauer 270; Stiege in demselben nach Ilg „Das Kinsky-Palais" 271; Eckpavillon des Harrach-Palais in Wien nach S. Kleiner 272; Ansicht des früheren Harrachschen Gartenpalastes zu Wien nach S. Kleiner 273; Entwurf Hildebrandt für Göttweih, lavierte Federzeichnung nach einer Photographie der k. k. Zentralkommission 274; Priesterhauskirche in Linz nach Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 275; Vorderansicht des Mirabell-Schlosses in Salzburg nach Danreiter 276; Ansicht der Wiener Hofburg, Schauflergasse 277; Entwürfe aus einem Würzburger Thesenblatte, gest. von J. Salver 278, 279; Ansichten des Würzburger Schlosses nach Photographien von K. Gundermann 280, 281; Entwürfe für das Gitter des Würzburger Schlosses nach lavierten Federzeichnungen von J. L. v. Hildebrandt 282, 283; Entwurf für eine Fontaine, Federzeichnung von J. L. v. Hildebrandt 285; François Mansarts Minoritenkirche in Paris, nach J. Marot 286; Schloßentwurf für Mannheim, von J. Marot 287; Plan des Schlosses Vaux von Le Veau nach J. Marot 288; Plan des oberen Belvederes in Wien nach S. Kleiner 288; Gitter aus dem Tiergarten des Belvederes in Wien nach S. Kleiner 290; Brüstungen nach A. C. Daviler „L'architecture" 291; Entwürfe aus „Der Mahler und Baumeister Perspectiv"... von Andrea Pozzo 292, 293; Dekorationsentwürfe des Giuseppe Galli-Bibbiena 294, 296, 297. Straßen mit alten Fachwerkbauten in Chester 353, 354, 355; Alte Farmhäuser in und bei Broadway 357; Fensteranordnung an einem Hause in Rye 358; Fachwerkhaus in Petworth 358; Hauseingang in Luntley 359; Das „Gate House" Moreton Old Hall 359; Situationsplan von Port Sunlight 360; Arbeiterwohnhäuser und andere Gebäude in Port Sunlight: Cottagetypus von Architekt J. J. Talbot, Grundrisse und Schnitt 361, 362, 363; Parlourtypus, Architekt Owen, Grundrisse, Schnitte und Ansichten 365, 366, 367. Gruppenbau von fünf Häusern, Cottagetypus, Architekten Douglas und Fordham 368; Gruppenbau von sieben Häusern, Parlourcottagetypus, J. J. Talbot 369; Arbeiterhäuser, Parlourtypus von W. W. S. Owen 370, 371. „Das Brücken-Wirtshaus", Architekten Grayson und Ould 371; Haus mit den Räumen der Employers Co., operative Stores, Architekten Douglas und Fordham 372; Postgebäude von Grayson und Ould 373; Schulhaus in Park Road von Douglas und Fordham, Grundriß und Ansicht 374; „Girls Institute", von denselben 375; Christ Church von W. und S. Owen 376.

BILDHAUEREI. Raufende Jungen in Birnholz geschnitzt von Franz Barwig, aus der Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum 37. Elefantengruppe, entworfen von F. Gornik, ausgeführt von A. Rubinstein 37. Holzskulptur „Jesuskrippe", fran-

zösisch, Ende des XIV. Jahrhunderts 170. Venus, Bleistatuette von Rafael Donner (Hofmuseum in Wien) 251. Bronzestatuette im Kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseum zu Graz 298, 299. Bleigruppe von Johann Berger 310, 311. Gmundener Salzträger, modelliert von A. Gerhardt, in Steingut ausgeführt bei Schleiß in Gmunden 436. Ruhende Dogge, Gmundener Fayence von Franz Schleiß II. 437. Bildhauerarbeiten von Richard Jakitsch: Ecco là 487; Strandgut 489; Segnender Erlöser, Mausoleum Kottulinsky in Neudau 490; Nydia 491; Details aus dem Werke: Die Auferstehung 492, 493; Grabmal der Frau Martha Schall am evangelischen Friedhof in Graz 494; Humanität 495. Reliefpfeiler von Tak i Bostan in Persien um 600 nach Christi 517; Marmorplatte von Mihrab der Moschee von Cordoba 961 nach Christi 517; Kapitell im Museum von Zaragossa X. bis XI. Jahrhundert 518. Drache in Bronze mit weiblicher Figur in antiker Gewandung, paduanisch, um 1500, Fürst Johann von Liechtenstein 529. Bronzefigur eines Löwen, italienisch, XVI. Jahrhundert, Fürst Johann von Liechtenstein 529. Bronzefigur einer Pantherin, italienisch, XVI. Jahrhundert, Fürst Johann von Liechtenstein 530. Bronzefigur des Herkules von Giovanni da Bologna, Fürst Johann von Liechtenstein 531. Bronzefigur einer Juno, venezianisch, XVI. Jahrhundert, in der Art des A. Vittoria, Kunstgewerbemuseum Graz 531. Zwei Brunnenfiguren in Bronze, italienisch, XVII. Jahrhundert, Rudolf Ritter v. Guttmann, Wien 532, 533. Bronzerelief mit der Darstellung des heiligen Antonius, paduanisch, XVI. Jahrhundert, Fürst Johann von Liechtenstein 532. Bronzefigur des schlafenden Endymion von Agostino Cornachini 1716, L. Ritter v. Przybyslowski, Lemberg 534. Bronzegruppe dreier Putten in der Art des Clodion, Dr. A. Löw, Wien 536. Bemalte Holzskulptur, thronende Heilige, oberdeutsch, um 1520 590.

BRONZEN. Elefantengruppe in Bronze, entworfen von F. Gornik, ausgeführt von A. Rubinstein, aus der Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum 37. Gürtelblech von Watsch (Hofmuseum in Wien) 260. Fiebeln und Riemenhalter, prähistorisch (Hofmuseum in Wien) 260. Vorder- und Rückseite eines vergoldeten Vortragkreuzes mit Grubenschmelz, Arbeit eines Wiener Goldschmiedes des XIV. Jahrhunderts 527. Bronzetintenfaß in der Art des Bellano, Fürst Johann von Liechtenstein 528. Drache mit weiblicher Figur, in antiker Gewandung, paduanisch, um 1500, Fürst Johann von Liechtenstein 529. Löwe, italienisch, XVI. Jahrhundert, Fürst Johann von Liechtenstein 529. Bronzeplatte mit Kampfszenen in Kartuschen, in der Art des Valerio Belli, Kunstgewerbemuseum Prag 530. Pantherin, Italienisch, XVI. Jahrhundert, Fürst Johann von Liechtenstein 530, Herkules von Giovanni da Bologna, Fürst Johann von Liechtenstein 531. Juno, venezianisch, XVI. Jahrhundert, in der Art des A. Vittoria, Kunstgewerbemuseum Graz 531. Brunnenfiguren, italienisch, XVII. Jahrhundert, Rudolf Ritter v. Guttmann, Wien 532, 533. Relief mit der Darstellung des heiligen Antonius, paduanisch, XVI. Jahrhundert, Fürst Johann von Liechtenstein 532. Der schlafende Endymion von Agostino Cornachini 1716, L. Ritter von Przybyslowski, Lemberg 534. Gruppe dreier Putten, in der Art des Clodion, Dr. Anton Löw, Wien 536. Bronzeplakette mit Darstellung der mystischen Einhornjagd, oberrheinisch, XV. Jahrhundert, Sammlung Figdor 637. Kessel mit Darstellung der Einhornjagd, XVI. Jahrhundert, Sammlung Figdor 645.

BUCHBINDERARBEITEN. Einbanddecke in der Bibliothek zu Rouen, mit Darstellung der Einhornjagd, nach 1500 644. Bucheinband von Miß Agnes St. John und Mary Crease Sears, Boston 671.

EISENARBEITEN. Bratspießständer mit Eisenkorb 2. Ständer mit verstellbaren Bratspießlagern 2. Windbräter mit Flügelrad 4. Fleischluster für Rauchfleisch 4. Talgleuchter mit verstellbaren Schalen 5. Untersatz aus geschnittenem und graviertem Eisen, XVI. Jahrhundert 6. Handlaterne um 1550 8. Küchenrost aus Schmiedeeisen 12. Entwürfe für das Gitter des Würzburger Schlosses nach lavierten Federzeichnungen von J. L. v. Hildebrandt 282, 283; Gitterentwürfe nach A. C. Daviler „L'architecture" 289; Gitter aus dem Tiergarten des Belvederes in Wien nach S. Kleiner 290. Zierplatte einer Jagdflinte mit Darstellung der Einhornjagd, XVIII. Jahrhundert 641.

EMAILARBEITEN. Madonna, Panneau in Emailmalerei von Anna Wagner, aus der Winterausstellung des k. k. Österreichischen Museums 42. Standuhr, französisch, um 1830 (k. k. Österreichisches Museum), Vorder- und Rückseite 110, 111.

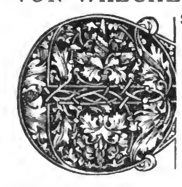
GLASARBEITEN. Glaskörbchen, entworfen von Marie Waltl, ausgeführt von J. Lötz' Witwe, aus der Winterausstellung des k. k. Österreichischen Museums 45; Gemalte Glasscheibe, Anfang des XVI. Jahrhunderts 581.

GRAPHISCHE KUNST. Lamaistische Darstellung, Göttin Ushnishasitâ (Hofmuseum in Wien) 258. Vorlagenblätter für die Gmundener Hafnermalergesellen 433. Kupferstich mit Darstellung der mystischen Einhornjagd, Florentiner Schule 636. Darstellungen der mystischen Einhornjagd: Aus der Klagenfurter Handschrift des jüngeren deutschen Physiologus, um 1200, 646; Aus dem Dominikanerbrevier zu Kolmar 647; Aus dem Mondseer Antiphonarium im Museum zu Linz, um 1460, 648. Neue Kalenderbilder: Buchkalender mit 12 Jagdbildern von F. Specht 675; Vierblatt-Wandkalender nach Aquarellen von Hans Prinz 676; Vierblatt-Wandkalender nach Sportbildern von Karl Reichert 677; Vierblatt-Wandkalender nach Sportbildern von Cecil Aldin 678; Vierblatt-Wandkalender nach Gemälden von Anna Whelan Betts 679; Schreibkalender mit Illustrationen nach George Wright 680, 681.

HOLZSCHNITZEREI. Schnitzereien aus der Sammlung des Grafen Wilczek in Kreuzenstein: Gewürzbehälter, XVI. Jahrhundert 10, 11; Salzfäßchen, XVI. Jahrhundert 10; Löffelkörbchen, XVI. Jahrhundert 11; Walzenförmiger Küchenmodel mit Tierdarstellungen 13; Holzleuchter 13; Kleine Obstpresse zum Küchengebrauch, XVI. Jahrhundert 13; Schöpfgefäß, XVII. Jahrhundert 14; Holzkrug, XVI. Jahrhundert 16; Eierkästchen mit durchbrochenen Wandungen, XVI. Jahrhundert 17; Hölzerner Pfannknecht 17; Gewürzschaber 19; Marzipanmodel mit dem Wappen Ferdinand I., um 1550, 20; Marzipanmodel mit Kerbschnittmusterung, XVI. Jahrhundert 20; Marzipanmodel mit der Darstellung der mystischen Einhornjagd, bezeichnet 1534, 21; Raufende Jungen, in Birnholz geschnitzt von F. Barwig 37. Seitenteil eines spätgotischen Altars aus der Marienkirche in Lübeck 212; Geschnitztes Holzbett aus dem XVIII. Jahrhundert 232. Geschnitzte Rahmen aus der Sammlung Figdor: Florentiner Rahmen um 1500 618; Italienischer Rahmen, frühes XVI. Jahrhundert 619; Florentiner Rahmen, nach 1560, 620; Venetianischer Rahmen, XVI. bis XVII. Jahrhundert 621; Italienischer Rahmen, XVII. Jahrhundert 622; Französischer Rahmen, XVI. bis XVII. Jahrhundert 623; Italienischer Rahmen, spätes XVII. Jahrhundert 624. Deutscher Rahmen, XVII. bis XVIII. Jahrhundert 625; Italienischer Epitaphrahmen, XVI. Jahrhundert 627; Deutscher Epitaphrahmen, um 1600, 629. Wange des Chorgestühls im Münster zu Konstanz mit Darstellung der Einhornjagd in Schnitzerei 642; Deckel eines in Buchenholz gearbeiteten Schmuckkästchens, XV. Jahrhundert, Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 652.

INTERIEURS. Burgküche in Kreuzenstein, Ansicht mit dem Herd und Küchenzugang 3; Ansicht mit dem Backofen und Zugang zur Vorratskammer 9. Innenräume aus der Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum: Gotische Stube, Entwurf von Humbert Walcher v. Molthein, ausgeführt von Angelo Furlani 25; Wohnraum für ein kleines Jagdschlößchen im Stile der frühen Barockzeit, von F. Schönthaler & Söhne 26, 27; Speiseraum im Stile der holländischen Renaissance des XVII. Jahrhunderts, entworfen von Rich. Hirschl, ausgeführt von Heinr. Rohrs in Prag 28, 29; Wohnzimmer, Blumenesche nach Originalen in Schloß Wetzdorf von Heinr. Irmler 30; Wohnzimmer, Entwurf von Franz Freiherrn v. Krauß, ausgeführt von A. Pospischil 31. Halle im Stil der Zeit der Königin Elisabeth von England, entworfen von A. Neumann und M. Jaray, ausgeführt von Sigm. Jaray 32, 33; Herren-Arbeits- und Empfangzimmer, entworfen von K. Witzmann, ausgeführt von S. Oppenheim 34; Speisezimmer, Ahorn, entworfen von K. Witzmann, ausgeführt von J. Soulek 35; Speisezimmer, Mahagoni, entworfen und ausgeführt von Portois & Fix 36. Seitenteil eines spätgotischen Altars aus der Marienkirche in Lübeck 212; Mittelalterlicher Schlafraum aus der landesfürstlichen Burg in Meran 213; Eine deutsche Wochenstube der Renaissancezeit aus einem Flugblatt des XVII. Jahrhunderts 219; Schlaf-

HERD- UND KÜCHENGERÄTE AUF DER BURG KREUZENSTEIN ☙ VON ALFRED VON WALCHER-MOLTHEIN-WIEN ☙



S sind kaum 30 Jahre her, daß Museen mit der Anlage mittelalterlicher oder zum mindesten älterer Küchen und dem Sammeln zugehöriger Einrichtungen begonnen haben und so kulturgeschichtliches Material festzuhalten suchten. Die Unterschätzung der Bedeutung unseres wichtigsten Hausrats und auch Raummangel mögen früher bestimmend gewesen sein, Gegenstände ohne oder mit nur geringem Kunstwert von der Erwerbung auszuschließen. So beschränkte man sich auf die Einstellung älterer Puppenhäuser, deren Küchen immerhin einiges ethnographisches Interesse boten.

Früher, als sich Institute dazu entschlossen haben, hat Graf Wilczek altes Herd- und Küchengerät gesammelt und die im Laufe von fünfzig Jahren gemachten Erwerbungen nunmehr in der Küche der Burg Kreuzenstein vereinigt. Es sind Objekte von bemerkenswerten, teils seltenen Formen oder solche, bei deren Herstellung künstlerisches Empfinden mitgewirkt hat und die daher Zeugen unserer älteren Volkskunst sind. Daneben finden sich auch zahlreiche Arbeiten zünftiger Handwerker, wie der Beckenschläger, Zinngießer, Kupferschmiede und Hafner, die selbst gewöhnlichste Geräte in irgend einer Weise ausgestattet haben, um sie dem Eigentümer wohlgefälliger erscheinen zu lassen.

Die Küche bietet eine Fülle des Sehenswerten. Die ganze Anlage des Raumes mit seinen Nebenkammern, die Art der Aufstellung der Geräte entspricht älteren Zeiten; das Inventar der Küche dem Besitzstand des XV. Jahrhunderts mit dem Zuwachs, den sie naturgemäß im Laufe der Zeiten erhalten mußte. Mit 1645, dem Jahre, in welchem die Burg von den Schweden gesprengt wurde, ist die Grenze gedacht. Geräte, deren Material Jahrhunderte der Zerstörung trotzen konnte, wie Feuerböcke, Bronzekessel etc., sind daher zum Teil noch romanisch.

Mehr hat uns die Gotik erhalten und was aus gleichen Gründen nur kurze Zeit seinen Zweck erfüllen konnte und rasch verfiel, mußte im beginnenden XVII. Jahrhundert ersetzt werden. So erhalten wir auch in dieser Hinsicht ein der Wahrheit vollkommen entsprechendes Bild.

Aus dem innern Burghof führt eine steile Steintreppe in die ein Geschoß tiefer liegende Küche. Das notwendigste Licht erhält sie durch mehrere schmale Fensteröffnungen auf der Seite des Zwingers. An dieser Wand befindet sich der große gemauerte Herd mit weitem, von zwei Holzsäulen getragenem Rauchmantel, der sogenannten „Kutten" und steinernem Schlot.



Als Bratspießständer adaptierter Feuerbock mit Eisenkorb

Zahlreiches Eisengerät steht auf der Herdplatte. Der Feuerbock dient zum Auflegen des Holzes. Er heißt auch „Brantert“, „Brandeisen“, „Brandruthe“ oder „Brandreide“. Ein Exemplar trägt auf hoher Stange einen Korb aus Eisenstäben zur Aufnahme eines Tongefäßes und zum Warmhalten von Getränken, hauptsächlich Warmbier, das neben gewürztem Wein, wie Claret, Lautertrank oder Moraz gerne als Schlaftrunk genommen wurde. Man schickte einem Gaste den Schlaftrunk auf seine Kemenate, wenn man glaubte, daß er sich bereits zu Bette gelegt habe. Ein ganzes System von Bratspießen mit tönernen Bratspießlagern und eisernen Bratspießständern bildet die weitere Ausrüstung des Herdes. Wir sehen größere und kleinere Spieße, auch solche von besonders feiner Ausführung, nicht stärker als eine Nadel, damit das zarte Federwild nicht verletzt werde. „Vöglspislein gar kleine“ nennt sie im Jahre 1596 das Inventar des Schlosses Mühlhausen an der Rab im Nachlaß Hans Jakob Falbenhaupts. Kleine Vögel kamen mit diesen Spießen auf den Tisch. Zur Aufnahme des beim Braten am Spieß herabrinnenden Fettes und ausquellenden Saftes dienen Bratpfannen, zum Übergießen des Wildes „Faimblöffel“. Das mühsame Wenden der Bratspieße führte im XVII. Jahrhundert zur Anbringung eines Räderwerkes und der nun in dieser Weise wie ein Uhrwerk arbeitende Apparat erhielt nun die Bezeichnung „Pratter“ oder „Pretter“. Solcher Bratmaschinen sind mehrere vorhanden, darunter das einzige erhaltene Exemplar eines Windpraters, bei welchem blecherne Flügel vermittels des in den Schornstein aufsteigenden Dampfes und Rauches bewegt wurden und hiedurch das Räderwerk umwälzten.

Weiteres Herdgerät sind der Rost — entweder von viereckiger oder von runder Form oder als Doppelrost zum Rösten der Fische —, die Glutpfanne, Ofengabel, Feuerzange, der Pfannknecht, Dreifuß und die Ofenkrucke, deren Bestimmung in Hans Folzens Meistergesang von allerlei Hausrat mit den Worten gekennzeichnet

Ständer mit verstellbaren Bratspießlagern

wird: „da mit mons feir zusammen ruck“. War am Herd nichts mehr zu tun, so deckte man das offene Feuer oder die glimmende Asche mit einem Sturz, „Feuerstulp“ oder „Prenhut“, damit sie nicht durch Zugluft auseinander-



Burgküche in Kreuzenstein, Ostseite mit dem Herd und Küchenzugang

gestreut werde oder die Katze des Nachts in die Glut steige. Ähnliche Sturze in der Form eines abgestumpften halben Kegels, mit Handhabe versehen und aus Holz oder Ton gefertigt, dienten zum Zudecken warmer Speisen. Groß war auf den Burgen die Menge der zum Wasserhitzen bestimmten



Windbräter mit Flügelrad aus Eisenblech

Messingkesseln. Das Inventar der Küchengeräte auf Schloß Wachseneck erwähnt 1562 17 Stück, die bereits abgenützten und außer Dienst gestellten nicht eingerechnet. Zwei Hauptformen treten auf, fußlose und solche mit drei, seltener vier Füßen, erstere immer mit einem Bügel zum Aufhängen versehen. Diese, mittels einer Kette oder an dem riesigen verstellbaren Schlothaken, dem „Kiëtel" oder „Kiëtelhaken" über dem Herde befestigt, gestatteten durch Heranschwenken der Hängevorrichtung die Entnahme heißen Wassers. Solche Kessel waren aus gleichen Gründen mit mehreren Ausgußrohren versehen. Eine noch weiter ausgreifende Verwendung bot das auf unserer Burg vorhandene Exemplar eines die Herdfläche überstreichenden Galgenbaumes. Seitwärts angebracht und an der „Weïnszul", der Wendesäule drehbar, wurde der am „halbaum" befestigte Kessel nach Belieben zum oder vom Feuer weg geschwenkt. Die Befestigung des Kessels an der Kette oder dem zahnartig verstellbaren Hängeapparat erfolgte nie direkt, sondern stets unter Zuhilfenahme eines an den Enden hakenförmig aufgebogenen Kesselringes. Außer der Bezeichnung „Wasserkessel" fanden wir in Inventaren des XVI. Jahrhunderts die Benennungen „Vischkessel", „Sechtkessel", „Prantwein-", „Khiel-" und „Ausprenkessel".



Fleischluster zum Aufhängen des Rauchfleisches

Ebenso zahlreich sind die Bezeichnungen der Pfannen für allerhand Zwecke. Es gab Wärm-, Prat-, Seich-, Glut-, Torten- und Fischpfannen. Eine Messingpfanne mit Eisenstil trägt die getriebene Darstellung der Jungfrau Maria, auf der Mondsichel stehend.

Derartige christliche Embleme auf Herdgeräten waren nichts Seltenes, obwohl man sich in der Regel auf das Monogramm Christi und auf das Marias beschränkte. Sie dienten zur Anrufung göttlichen Schutzes gegen Zauberwesen und Hexenspuk, zu welchen nach damaligem Volksaberglauben Herd und Herdgeräte gebraucht werden konnten. Der Küchenherd war der Sitz der Geister und durch den Schornstein führte der Hexenritt. Gerne wurden daher Kesselhaken, Feuerböcke, Glutzangen, Feuerhaken und anderes Gerät durch christliche Zeichen für Hexen und böse Geister unbrauchbar gemacht.



Messingpfanne mit der getriebenen Darstellung der heiligen Maria

Zur Seite des Herdes hängt ein lusterartiges System von Eisenreifen mit Haken zum Aufhängen des Rauchfleisches. Einen solchen Fleischluster erwähnt der Nachlaß nach Hans Falbenhaupt vom Jahre 1596. Es heißt dort „Ring mit Häckhen zu Fleischaufhenken". Weiter rechts an der Wand steht der Zerlegstand, ein schwerer Eichentisch zum Teilen und Zerlegen des Fleisches. Die zugehörigen Geräte sind Hackbretter, Hackmesser, weiters „Zerlegteller". Eine andere Bestimmung hatten die im Gedicht von altem Hausrat, etwa 1480 entstanden, erwähnten „Zwlegdeller". Auf diesem wurden die Speisen für die einzelnen Gäste, beziehungsweise für die einzelnen Tafeln zugerichtet, damit das Auftragen ohne Störung erfolgen konnte („das man bey gesten schies kein feller").



Talgleuchter mit fünf verstellbaren Schalen

Wir finden weiters in der Küche und benützen die Bezeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts für die einzelnen Gerätschaften: Einen „Spülstant", das ist die



Messingbecken, getrieben, mit der Figur einer Dame im Kostüm des beginnenden XVI. Jahrhunderts

Bank zum Ausspülen der Gefäße. Sie war in der Regel wie jene der Burg aus Holz, seltener aus Metall. So hatte Anton Tucher in Nürnberg 1507 einen „Kupffern spulstannt" im Gewicht von acht Pfund. Zum Reinigen dienten „Schiesseldiecher", „Pletz" (Lappen), weiters ein „panczerfleck", mit dem man nach Folzens Meistergesang (vor 1500) „den vnflat weck reiben dw". Es war ein Stückchen Drahtpanzer, welches die Köche zum Scheuern der Metallgeräte benützten. Die gereinigten Gefäße stellte man auf Stangen, damit das Wasser abfließe, enghalsige kleinere Zinn- und Tonkrüge mit dem Fuß nach oben, der Öffnung nach unten in das mit Einschnitten versehene „Kandelbrett", Löffel und Messer in den „Löffelgürt", einem an der Wand befestigten Riemen oder in das „Löflsiblein", „Löfflbrett", „Löflplöch" oder „Löffelkorblin". Schüsseln und Häfen wurden in das „Schisselkorblin", beziehungsweise in den „Haffenreff" eingesetzt.

An der Schmalseite der Küche nehmen wir eine komplette Einrichtung zum Brotbacken wahr. Sie kam nicht allzuhäufig in Verwendung, denn das Backen des Brotes wurde auf den Burgen nur etwa alle Monate vorgenommen und stand der mächtige aus Stein und Ziegeln aufgebaute „Pachofen" die übrige Zeit stille. Lange, auf zwei hohen Ständern und seitlichen Tragleisten, stellagenartig übereinander gereihte Bretter dienen zum Auflegen, „Pachlöfl" zum Einschieben und Ausnehmen der Brote. Eine mächtige Mehltruhe und „muelter" sowie „melkubl" und „Pachtrög", schaffartige oder längliche Holzgefäße vervollständigen diese Ein-



In Eisen geschnittener und gravierter Untersatz für heiße Speisen, XVI. Jahrhundert

richtung. In der Mitte des Küchenraums steht der aus einem Eichenpfosten hergestellte, über sieben Meter lange Küchentisch. Er stammt aus dem Salzburgischen. Auf ihn denke man sich das Teilen und Zerlegen des Wildbrets und die Vornahme aller größeren Manipulationen, soweit sie nicht beim Herd vor sich gingen. Nutzvieh wurde in der Regel im Herbst geschlagen, um sich die teure Winterfütterung zu ersparen und beschränkte sich in damaligen Zeiten die Fleischnahrung auf jagdbares Wild und auf das im Herbst geräucherte Fleisch der Haustiere.



Küchenform mit der Darstellung eines Landsknechtes in der Tracht des ausgehenden XVI. Jahrhunderts, in Kupfer getrieben

Mehrere Steinstufen führen zu einer höher gelegenen Vorratskammer für geräuchertes Fleisch, Speck und dergleichen. Einige ältere Küchenschränke stehen an der Wand und eine Leiter dient dazu, das Gesuchte zu erreichen. „Ein Leiter, dei dich dut zu de Speck wyse, der da hanget obnen an dem balck“ sagt das Straßburger Hausratsgedicht aus dem Jahre 1514. Ausführliches über den Inhalt solcher Speisekammern erfahren wir aus Hans Sachsens Spruchgedicht „DER GANTZ HAWSRAT“, und zwar aus dem handschriftlichen fünften Buche des Dichters, geschrieben 1544.



Unterlagplatte aus Zinn, XVI. Jahrhundert

Besonderes Interesse verdienen die vom Grafen gesammelten Waffeleisen oder „Holchipeissen“, unter welchem Namen sie in einigen Nachlaßinventaren des XVI. Jahrhunderts figurieren. Das Archiv Neumarkt in Steiermark erwähnt 1405 ein „oblateysen mit naewn figurn, sechs grozzer und chlayner drey“ im Besitz der Pfarrkirche zu Judenburg, welches gegen Revers dem Neumarkter Augustinerkloster geliehen wurde. Die Waffeln („Oblaten“ oder „Hol-


Kupferner Behälter für heißes Wasser, XVI. Jahrhundert, erste Hälfte

chipen") waren meist rund, seltener viereckig und wurden stets zum Nachtisch und hauptsächlich zum Wein gereicht. Deshalb erklärt sich auch die so häufig vorkommende Darstellung eines Mannes mit einem Weinglas auf diesen Eisen. Klöster waren stets im Besitz einer großen Zahl solcher Waffelzangen, die dann das Wappen des Klosters oder christliche Embleme trugen. Die Mehrzahl der in Kreuzenstein vorhandenen Eisen gehörte nach den Wappen dem hohen und niederen Adel Deutschlands.

Äußerst mannigfach und zur Ausschmückung im Wege der Mittel deutscher Volkskunst besonders geeignet, waren die aus Holz gefertigten Geräte und Gefäße. Hier kamen die Techniken des Kerbschnitts und des ausgegründeten Ornaments voll zur Geltung. In solcher Weise über das Maß des Gewöhnlichen ausgeschmückte Gegenstände sind die verschiedenen Behälter für Salz und Gewürze, das „Ausstreuzeug", die „Pföffermül", das „Gewirczlat", die „Wüertzpüchs", das „Salczfas", das „Gewirczsiblein". Pfannhölzer und Schöttelkränze, das sind Gestelle für den gedeckten Tisch, um als Unterlagen für die heißen und rußgeschwärzten Schüsseln und Pfannen zu dienen, Obstpressen, Löffel und die noch heute in der Wetterau als Schöpfgefäße benützten multenartigen hohlrunden Schüsseln (man nannte sie um 1500 „bollen") sind fast durchwegs in den vorgenannten Techniken ausgestattet. Ebenso das Butterfaß oder „bumppelfesslin", wie es das Gedicht vom Straßburger Hausrat nennt, hinzufügend: „darin man Kess und och den Ancken macht".


Handlaterne, um 1550

Hölzerne Teller bildeten einen wichtigen Teil der Einrichtung alter Küchen. Anton Tuchers Haushaltbuch vom Jahre 1517 verzeichnet „hülczen schüssel und teler in mein Küchen" und 1596 stehen im Inventar auf Schloß Mühlhausen an der Rab an „Hülczen Khuchelgeschier" 15 große, 4 mittelgroße und 7 kleine

Schüsseln; weiters aus gleichem Material 115 Teller. Sie hießen auch Schindelteller, wurden häufig bemalt und zur Ausschmückung der Küche verwendet. In Gebrauch kamen bemalte Teller allerdings nicht.



Burgküche in Kreuzenstein, Westseite mit dem Backofen und dem Zugang zur Vorratskammer

Aus Ruten oder Rohr sehen wir Körbe geflochten (zeynen Korb), weiters Schüsselringe als Untersätze, damit der gedeckte Tisch nicht beschmutzt werde; endlich kleine Hühnerkörbe. Man hielt die Hühner nicht nur wegen der Wärme in der Küche, sondern auch, um ihnen die vielen Abfälle sofort reichen zu können.



Gewürzbehälter mit Kerbschnittverzierung, XVI. Jahrhundert

Es folgen an der langen Wand ganze Reihen von Zinntellern und Zinnkrügen verschiedenster Größe. Es gab Vierviertel-, Dreiviertel-, Halb-, Viertel- und Seydel-Kannen, „vieregkhete“ und „sechsegkete“ sowie runde Zinnflaschen, große und kleine Schüsseln, Zinnplatten (Zinnplötter, Tischplötl, Anrichtschislein) als Unterlagen für heiße Speisen („ain zines Plaitel auf ein Tisch“). Trug derlei Zinngeschirr als Zeichen des Besitzers ein Wappen, so sprach man, falls dasselbe eingepreßt war, von einem „gestempften Wappen“, war es eingraviert „aufkracztes Wappen“, mit Emailfarben bemalt „gemosirtes Wappen“. Schüsseln mit vielen Darstellungen hießen „Figurschisseln“. Waren nur die Initialen des Besitzers in das Zinngerät eingraviert, so wurde einfach „mit Puechstaben gezaichnet“ inventarisiert. Aus Zinn wurden weiters Leuchter und Waschapparate gefertigt. Die Inventare des Kornmeßhofes in Bruck an der Mur, der Burg Reifenstein bei Pels, Schwertberg in Oberösterreich und viele andere liefern eine Fülle von interessanten Bezeichnungen. An weiteren Küchengeräten und aus anderem Metall gefertigt, gibt es „Trachter“, „Riebeysen“, „Seichsieb“, „Mörsser mit Stösl“, „Straubenträchterlein“, „Pfannenheber“ und anderes.



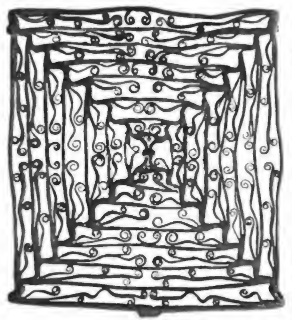
Salzfäßchen aus Holz mit Kerbschnittmusterung, XVI. Jahrhundert

Hafnerwaren verschiedenster Form und Größe, glasiert und unglasiert, füllen Tellerborde und Hafenreffe. Die großen Tonkrüge stehen entweder auf dem Boden oder auf mächtigen, von Pfosten gestützten Brettern. Sie dienten zur Aufnahme von Wein und Flüssigkeiten jeder Art sowie auch von Kornfrucht. Das Material ist ein stark mit Grafit versetzter Ton,


Gewürzbehälter mit Kerbschnittverzierung, XVI. Jahrhundert

wie ihn hauptsächlich die Hafner im Lande Salzburg und im nördlichen Steiermark, im Mittelalter vermutlich auch in Wien, für ihre Arbeiten verwendeten. Einige Krüge zeigen gelungene Versuche einer Ornamentierung durch Auflage freihändig modellierter Ranken und Blumen. Wappen und Jahrzahlen wurden häufig in gleicher Weise aufgelegt. Durch ein knapp über dem Boden befindliches Auslaufrohr, beziehungsweise durch ihre breite Mündung erklären sich diese Krüge als Vorratsgefäße. Eine Ecke der Küche ist als Aufbewahrungsort der verschiedenen Formen für Luxusgebäck und Kuchen gedacht. Sie waren in Buchsholz geschnitten, aus Metall gegossen oder in Ton gebrannt und dienten zur Herstellung von Süßigkeiten, wie Marzipan- und Honigkuchen an Feiertagen, Festtagen, zur Ehrung eingelangter Gäste und zu andern ausnahmsweisen Gelegenheiten. Die kostspieligsten Formen waren die nicht selten von Künstlern in Holz geschnittenen; tönerne und Metallformen konnten dagegen massenhaft nach einem vorhandenen Modell erzeugt werden. Deutlich macht solchen Wertunterschied das Nachlaßinventar eines Linzer Bürgers im Jahre 1600. Es verzeichnet: „4 Leczetmödel mit Wappen, die seindt aber nur plewen" — also aus Blei und somit wertlos. Neben Formen mit Darstellungen von Tieren in Hochrelief, hauptsächlich für Kuchen bestimmt, treten solche in Scheibengestalt mit Wappen, religiösen oder profanen Darstellungen in Halbrelief auf, aus denen die obenerwähnten Marzipane gepreßt wurden. Dieses Kapitel der Formen und Model verdient eine gesonderte wissenschaftliche Bearbeitung und wird eine solche wohl noch von berufener Seite in Angriff genommen werden. Neben bisher unbekannten Wappen sind es ja häufig Darstellungen von hervorragend


Löffelkörbchen, XVI. Jahrhundert



Küchenrost, in Eisen geschmiedet

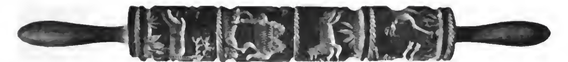
kulturhistorischem Interesse oder Arbeiten von der Hand eines Künstlers. Formschneider haben nicht nur Holzstöcke geliefert, sondern sich auch mit der Herstellung von Buchsformen beschäftigt. Von den Stücken auf Kreuzenstein heben wir jenes mit der Darstellung der sogenannten mystischen Jagd des Einhorns hervor. Sie wiederholt sich auf der bekannten Plakette in der Sammlung Figdor mit der Legende des Königs von Mercien auf dem Revers, weiters auf Tonabdrücken, die etwa 30 bis 40 Jahre später entstanden sind, auf Tapisserien, Leinengeweben, Bronzekesseln, Buchdeckeln etc. Der Versuch einer ausführlichen Besprechung der Einhornjagd soll in diesen Heften noch folgen und verweisen wir vorläufig nur auf die ganz eigenartige Darstellung, wobei das Einhorn, von Hunden gehetzt, in den Schoß Mariens flüchtend, als Symbol für die Conceptio immaculata aufgefaßt ist.

Der Keller war hauptsächlich zur Einlagerung von Bier und Wein bestimmt. Linz, das im XV. und XVI. Jahrhundert einen ganz bedeutenden Weinhandel aufzuweisen hatte und vornehmlich nach Wien lieferte, dürfte der Bezugsort für unsere Burg gewesen sein. Rheinweine kamen über Leipzig, süße Weine aus Istrien. Die Ausdauer im Trinken galt als Mannestugend und mit Wein vertrieb man sich die Zeit. Treffend sagt Hans von Schweinichen in seinem Merkbuch vom Jahre 1594: „denn weil der Tag lang und die Leute nit schlafen, so pfleget man zu trinken, darumb an Trank in langen Tagen mehr als in kurzen aufgehet“. Das Bier wurde zur Tafel nicht gereicht; es galt als gemeines Getränk und war daher für das Gesinde bestimmt.



Kupferne Küchenform, getrieben, in Gestalt der sagenhaften Seeschlange

Den Dienst in den Küchen des Mittelalters versah männliches Personal; weibliches wurde



Walzenförmiger Küchenmodel mit Tierdarstellungen

Salzfaß aus grün glasiertem Hafnerton mit doppelter, nach außen durchbrochener Wandung, XVI. Jahrhundert, I. Hälfte

Holzleuchter, Drechslerarbeit mit Kerbschnittverzierung

Kleine Obstpresse zum Küchengebrauch, in Kerbschnitt verziert, XVI. Jahrhundert

nur zum Scheuern des Bodens und der Geräte, zur Butter- und Käsebereitung, schließlich zur Bestellung des Kraut- oder Wurczgartens, wie der Gemüsegarten hieß, verwendet. Die Köche zählten zum unehrlichen Volk, belustigten oft mit ihrem Witz, waren aber auch nur zu häufig das Ziel der Laune ihrer Herren und das Opfer roher Spässe. Trotzdem galt der Herd und die Feuerstätte überhaupt dem Deutschen als heiliger Platz. An den Besitz des Herdes war in älteren Zeiten das Eigentum am ganzen Hause gebunden.

DIE WINTERAUSSTELLUNG IM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM VON EDMUND WILHELM BRAUN-TROPPAU

DIE heurige Winterausstellung ist ein recht interessanter und symptomatischer Beitrag zur Psychologie der Odysseusfahrten nach einem modernen Stil. Vor Jahren war es, daß man unter dem staunenden Vergnügen der Franzosen, einer Rasse von sicherem künstlerischen Takt, das ganze historische Inventar aus dem Fenster stürzte. Ein neuer Stil, der neue Stil sollte geschaffen werden. Tausenderlei Schönes und Gutes, Geistvolles und freudig Geschaffenes entstand, der jubelnde frische Wagemut, der sich vom Blütenduft einer neuen Renaissance umweht fühlte, riß die Fühlenden und Sehnenden mit. Der Individualismus im Kunstgewerbe wurde schrankenlos. Das Schlagwort bekam daneben eine unheimlich große Macht. Kunstschulen bildeten sich, tötlich verfeindet, phantastische und realistische, streng puritanisch „struktive“ Tendenzen und symbolistisch stilisierende. Es gab eine Zeit, wo es Sünde wider den heiligen Geist der Kunst war, das „gelbe Zimmer“ zu betreten, wenn man nicht auf Gelb gestimmt war, wo hieratisch strenge Meister in „Eigenwesten“ feierlich die Prinzipien ihrer Raumkunst der Jüngerschaft verkündeten. Und das Alles war uns lieb und wert. Wir spotten auch heute nicht darüber, wir sehen es aber schon etwas „historisch“ und distanziert. Wir wissen heute, daß zu viel Stimmung die Stimmung totschlägt, wir sagen uns ehrlich, daß ein



Hölzernes Schöpfgefäß, XVII. Jahrhundert

prinzipieller Unterschied nicht besteht zwischen dem Tapeziermeisterwerk von 1880, der Zeit der Markart-Bukette und Eichenbüfette in deutscher Renaissance (Hirths „Deutsche Zimmer") und dem vom Architekten 1906 eingerichteten modernen Hause. Hier wie dort unpersönlich, was den Bewohner betrifft, trotz der „persönlichen Note" des schaffenden Künstlers. Und was die Historischen unter uns mit dem festen sicheren Stilgefühl am meisten quälte und schmerzte, das war, daß gar kein moderner Stil wurde, lauter Versuche, aber kein Stil. Vielleicht, und das muß ehrlich betont werden, ist das gar nicht mehr möglich. Ein Stil ist das Produkt einer großen durchgehenden, im kleinsten Detail nicht versagenden, organisch herangewachsenen Weltanschauung, einer geschlossenen allgemeinen Kultur der bei der Stilbildung in Betracht kommenden Menschen. Alles das fehlt uns heute und wir sehen auch noch nicht die Möglichkeit, es zu erreichen.



Gewichtsmörser aus Messing, reich geschnitten, XVII. Jahrhundert

Und dieser Unmöglichkeit steht in tiefer, erschütternder Tragik gegenüber das furchtbare ernste Ringen, in dem so unendlich viel gesunde blühende Kraft dahinstarb. Das flog in heißem Sehnen hinaus ins Uferlose und versank endlich. Eine tiefe unbefriedigte Verstimmung griff Platz. Ich rede ja nicht von den kleinbürgerlichen und kaufmännischen Verzerrungen des modernen Kunstgewerbes, die mit Vorliebe als „sezessionistisch" und als „im Jugendstil" angepriesen werden und für die besonders deutsche Ausstellungen unerschöpfliches Material geben, man muß von vielen Werken der führenden Künstler sprechen. Auf der letzten deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden, im heurigen Sommer, haben so viele dies peinliche Gefühl nicht verscheuchen können. Bei uns in Österreich ist es wohl immer besser gewesen als im neuen Reich, der alte sichere kunstgewerbliche Takt scheut hier manches, was draußen entsteht, aber auch in Wien hatten wir Zeichen der großen



Rotglasierter Wasserkrug, XVI. Jahrhundert



Holzkrug, XVI. Jahrhundert

Unsicherheit; in der Raumkunst, der Möbeltischlerei eine gewisse Öde, Farbenunsicherheit, ja geradezu falsche Stimmung. Das machte und ließ unbefriedigt. Ein toter Punkt war erreicht, den großen kunstgewerblichen Produzenten nur allzu deutlich erkennbar. Die meisten Menschen von Geschmack und Kultur wollten und konnten in einem modernen, ihnen eingerichteten Interieur nicht leben, ihrem Raumgefühl widerstrebte diese Raumkunst. Vielleicht sind sie wohl zu sehr historisch infiziert. In Parenthese übrigens gesagt, die Franzosen, die genialen Schöpfer der modernen Malerei, wissen und wollen auch wenig von moderner Möbel- und Raumkunst wissen. L'Art nouveau war nicht viel mehr als ein einzelner Versuch eines Ausländers und das Castel Béranger in Auteuil, das Werk Guimard, ist nicht mehr das Ziel von Wallfahrern. Es ist auch charakteristisch, daß die Käufer der gewiß bewundernswerten und uniken Bijoux von Lalique auf der Pariser Weltausstellung meist Bühnenkünstlerinnen (Sarah Bernhardt) und reiche Amerikanerinnen und ausländische, meist deutsche Museen waren.

Und in England in den Häusern des Komfort, auch in den Schlössern unserer Aristokraten, die gewiß bequem und geschmackvoll zu leben und zu wohnen verstehen seit alters, hat die „Moderne" keinen Eingang gefunden. Und doch oder trotzdem gibt es keine mustergültigeren Vorbilder für Wohnungseinrichtung als ein englisches Home. Man darf übrigens Englands modernes Kunstgewerbe nicht nach dem „Studio" beurteilen. Das wäre verkehrt.

Das waren nach meinem Gefühl wohl die Gründe, welche die Leitung des k. k. Österreichischen Museums veranlaßten, ein neues und doch altes Rezept hervorzuholen, es wieder einmal mit den historischen Stilen zu versuchen, getreue, mustergültige, historisch richtige Interieurs aus verschiedenen Zeiten, sicheren geschlossenen Stilepochen zusammenzustellen. Ich kann mir nicht denken, daß es sich dabei einfach darum handelt, genau wieder zu kopieren — denn ein gotisches düsteres



Mohnmörser, XVI. Jahrhundert

Zimmer, ohne zum Beispiel auf die raffinierte moderne Sitzphysiologie Rücksicht zu nehmen, und von Herren im Smoking bevölkert, wäre widersinnig — es sollten nur wieder einmal die alten Lehren als neue vorgetragen werden. Das Wie bei den Werken der Alten sollte die Richtschnur sein, nicht schlechtweg das Was, wie jene das Material respektierten und behandelten, wie sie aus ihrem Empfinden und Kulturgefühl heraus gestalteten und aufbauten, das sollte vor Augen geführt werden.



Eierkästchen mit durchbrochen gearbeiteten Wandungen, im Innern fünf zur Aufnahme der Eier ausgeschnittene Brettchen, XVI. Jahrhundert

Verschiedenartig sind demnach die ausgestellten Interieurs; neben genauen Kopien alter Räume, respektive getreuen Nachbildungen alter Originale, gibt es Paraphrasen und Variationen alter Elemente, schwungvolle Nachschöpfungen, wie das gotische Zimmer, und endlich interessante Umwertungen alter Formen, wie der Raum des Baron Krauss. Auch die jüngste strengste Moderne spricht. Gewiß ist nicht alles einwandfrei, nicht alles Alte mustergültig und nachahmenswert und das Spätempirezimmer von Portois & Fix mit den pompösen und dominierenden Goldbronzebeschlägen kommt lediglich für die Möglichkeit der vortrefflichen und meisterhaften Renovierung und Ergänzung eines entsprechenden alten



Hölzerner Pfannknecht



Großer Weinkrug, Raerener Steinzeug, um 1600

Raumes in Betracht, aber alle diese Interieurs bieten eine Fülle interessanter und wertvoller Anregungen und sind alle technisch vortrefflich ausgeführt.

Eine Sonderabteilung haben Portois & Fix im Verein mit anderen großen Firmen eingerichtet, eine „komplette Wohnungseinrichtung um 15.000 Kronen, um die nahezu allgemein verbreitete irrige Meinung zu widerlegen, daß bei dieser Firma nur das kostspieligste Genre kultiviert wird.“ Fast durchgehends in den Möbeln ein Anlehnen an ältere Formen, Empire- und Biedermeier-Zeit, die Tendenz, komfortabel und bequem zu gestalten, ruhig und elegant zu wirken. Am besten ist das Schlafzimmer mit den schlicht intarsierten Möbeln gelungen, die Bronzebeschläge im Speisezimmer und Wohnsalon stören, ebenso die Sesselbezüge im Salon (à la Morris) und der direkt zu verwerfende in der Farbe so harte Teppich in demselben Raum.

Die Reihe der einzelnen Interieurs eröffnet die Tiroler Bauernstube von Gabriel Hammerl in Innsbruck, nach Entwürfen des unlängst verstorbenen Innsbrucker Staatsgewerbeschul-Professors Josef Tapper. Tapper war zugleich Direktor des kürzlich begründeten Tiroler Kunstgewerbemuseums der Handels- und Gewerbekammer in Innsbruck und hat für dasselbe in den letzten zwei Jahren eine außerordentlich reichhaltige und gute Sammlung von Tiroler Volkskunst zusammengestellt. Auf seinen zahlreichen Fahrten nach diesen Stücken hat er einen feinen und scharfen Blick für ihre Qualität und Art gewonnen. So machen seine Möbel auch einen guten und echten Eindruck. Doch glaube ich kaum, daß solche Nachschöpfungen der Volkskunst sich allgemein



Blasbalg, XVI. Jahrhundert

einbürgern werden und es auch sollen. Es sind und bleiben „Spezialitäten". Schönthaler hat darum ganz richtig sein buntes und lustiges Zimmer in bäurischer Barocke — an der bayerisch-böhmischen Grenze hat man schon lange ähnliches geschnitzt — einen „Wohnraum für ein kleines Jagdschlößchen" genannt. Die Erinnerung an die „Pfaffenstube" aus Schloß Kreuzenstein ruft denen, die das Schloß kennen, Walcher von Moltheins gotisches Zimmer zurück, das Angelo Furlani mit unheimlicher Gewandtheit „echt" gemacht hat. Und wer solche Räume schaffen läßt, wie Graf Hans Wilczek, dessen starke und liebenswürdige Persönlichkeit Kreuzenstein seine Märchenexistenz verdankt, hat sicherlich dasselbe Recht, es zu tun und in ihnen zu leben, sich wohlzufühlen, wie ein streng Moderner in seiner Eigenwohnung. Der Louis XV-Salon von Klöpfer ist „echt" hergestellt und geschmackvoll, ebenso sind es die Empiremöbel von Bamberger und Baron Krauss. Karl Witzmann hat die Entwürfe zu dem Herren-Arbeits- und Empfangszimmer gemacht, das Siegmund Oppenheim in preziösem Material „Macasser Ebenholz und geräucherter Eiche" ausgeführt hat. Ein typisches Beispiel für die ganz moderne Wiener Raumkunst und Möbeltischlerei, ist Souleks Speisezimmer in Ahorn von demselben Architekten. Eine Menge reizender gescheiter Einfälle, vortreffliches Material, brillante Technik, aber im ganzen trotzdem eine Öde, eine Gezwungenheit, die den Mangel an Erfindung nicht maskiert. Das Herrenzimmer ist feierlich, düster, dunkelblau allüberall, den Schreibtisch umgibt am oberen Teil eine unnötige Verglasung, die Sitzmöbel sind übertrieben groß und plump. Das Speisezimmer ist besser, einfacher, hell, aber wir sind für das primitive Mittel der rauhen Mörtelwand, die uns zu oft angestarrt hat, nicht mehr empfänglich.



Löffelbrett, bemalt mit der Ansicht der holländischen Stadt Alkmaar und 1578 bezeichnet



Gewürzschaber mit Kerbschnittverzierung

Das holländische Renaissancespeisezimmer von H. Röhrs in Prag ist mit viel Eifer und großer Genauigkeit nach Vorbildern zusammengestellt. Für die Möbel und



Marzipanmodel mit dem Wappen Ferdinand I. als Erzherzog der Habsburgischen deutschen Erbländer, um 1550

Fenster hat das Amsterdamer Reichsmuseum die Vorbilder geliefert, für den Luster und die Wandbeleuchtungskörper die Originale in der Altneusynagoge zu Prag. Das Ganze ist gut gemacht und wirkt wie eines der Interieurs auf einem holländischen Bild des XVII. Jahrhunderts. Direkte und recht gute Kopien nach Biedermeier-Originalen von Wetzdorf stehen in Heinrich Irmlers Wohnzimmer in der überaus dekorativen und reizvollen Blumenesche. Entzückend und mustergültig sind die Tapezierbespannungen in Tüll über den Fenstern und Türen. Folnesics hat in seinem Biedermeier-Möbelwerk einige Interieurs publiziert, die ähnliches zeigen. Baron Krauss hat sodann einen der geistreichsten Räume geschaffen (ausgeführt von Anton Pospischil), ein famoses Wohnzimmer aus Eindrücken, die ihm englische Biedermeier-Möbel gewährten.

Das pompöse Empirezimmer von Portois & Fix habe ich bereits genannt; dann folgen eine Elisabethinische Hall, die von A. Neumann und M. Jaray in deutlicher Beeinflussung von Nashs romantischem Werk sehr geschickt und überzeugend entworfen ist, und ein kostbares Frühstückzimmer im Stil Sheratons, das so vortrefflich gemacht ist, daß es schwer fällt, die echten Möbel von den kopierten zu unterscheiden.

Die einzelnen Stücke in den verschiedenen kunstgewerblichen Techniken zeigen im größten Teile wieder den Einfluß alter Vorbilder, aber auch rein moderne, oft recht gute Werke sind unter ihnen.

Modern sind die im engsten Anschluß an die Naturvorbilder stilisierten Muster der Spitzen, die der Verein zur Hebung der Spitzenindustrie in Österreich gesandt hat, die modernen Nähspitzen, die ein-



Marzipanmodel mit Kerbschnittmusterung, XVI. Jahrhundert

facheren Klöppel- und Häkelspitzen von Johann Hrdlička, seiner Schule, Wilhelmine Hofmanninger und anderen.

Die Keramik repräsentiert sich sympathisch. Die Imitationen alter Fayencen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts von Delft und Wischau in Blaumalereien, oft mit etwas spärlichem Gelb, sind gut kopiert, aber für mein Gefühl zu elegant und glatt. So eine Wischauer Bauerntöpferei verdankt einen guten Teil ihres Reizes den technischen Mängeln der manchmal unregelmäßig und blasig geflossenen Glasur, der verschiedenen Stärke der blauen Farbe, der Derbheit der Formen. Die übrige Keramik steht, soweit es sich um geflossene Glasuren handelt, unter japanischen Einflüssen oder dem von französischen Nachahmungen japanischen Steinzeugs, auch unter dem Bann Kopenhagens. Besonders die figurale Plastik — Mensch und Tier — hat von Kopenhagen allerlei gute Eindrücke erhalten, die gesunde Entwicklungsmöglichkeiten bieten. Dazwischen kreuzen in der Plastik Einflüsse von der Porzellanplastik des XVIII. Jahrhunderts, ins beliebte Kostüm des Biedermeiers gesteckt. Die Bemalung ist nicht immer glücklich, nicht im Porzellanstil. Die Kopenhagener treffen das mit ihren feinen Unterglasurfarben — dem Triumph der modernen Chemie — ausgezeichnet. Die recht gut bewegte und modellierte Tänzerin von Hugo Kirsch (F. R. Gornik) leidet zum Beispiel unter den matten trüben Farben. Auch die übrigen Modelle von Kirsch wie vieles von Förster sprechen durch ihre geschickte Modellierung an. Manches geht wohl über die Grenzen des Materials hinaus, wie die impressionistische Kostümskizze von Otto Hofner (Katalog-Nr. 370), die an Bronzen des Fürsten Troubetzkoy erinnert.



Marzipanmodel mit der Darstellung der mystischen Einhornjagd, bezeichnet 1534



Vorratsgefäß aus Grafitton, bezeichnet 1609


Küchentisch, beginnendes XVI. Jahrhundert

Wie ist das alles viel feiner, ruhiger und stiller bei den Kopenhagener Figuren! Das blonde schlanke dänische Mädchen, das Bing und Gröndahl vor wenigen Jahren herausschickten, steht, was Kulturseele und Wahrhaftigkeit betrifft — wie ein Mädchen aus J. P. Jacobsen — vollwertig neben einer Nymphenburger Tänzerin oder einer Meißener Reifrockdame.

Wahliß hat meist Kopien nach Altwien ausgestellt, Figurales sowohl wie Geschirr, letzteres in dem reichen Dekor der Sorgenthal-Periode, kostbare, aber für unser Gefühl tote Kunst.

Glücklich war Lobmeyrs Idee, die reizvollen englischen Gläser des XVIII. Jahrhunderts hervorzuholen und zu kopieren, graziös und doch fest in der Form, mit zarten Girlandenformen unter dem Rand und den im Nodus der Kelchgläser eingeschmolzenen und verschlungenen farbigen Stäben. Diese Gläser stehen im Speisezimmer der Musterwohnung um 15.000 Kronen. In der Ausstellung finden sich noch andere Werke Lobmeyrs, seine Serie von Kopien alter böhmischer und schlesischer Gläser und von Modernem die brillant geschliffenen Kristallgläser mit figuralem Dekor nach Entwürfen von Hofner und Janke sowie die Gläser mit Emailmalerei von Tauschek und Janke. Auch Spaun bringt Emailgläser nach Entwürfen von Marie Waltl mit hübschen Biedermeier-Blumen und Kränzen bemalt. Ähnliches in einer neuen selbsterfundenen Technik ist von Anton Hanel in Haida.

Ginzkey in Maffersdorf hat einige meisterhafte Kopien alter Teppiche gesandt, nach alten persischen, und als hervorragendstes Werk eine solche nach dem bekannten herrlichen Teppich des Viktoria and Albert-Museums zu London. Ein Louis XVI-Teppich, im Atelier der Fabrik entworfen, ist sehr zu loben, desgleichen zwei moderne nach Entwürfen von Professor Hammel, die besonders in der Farbe und dem diskreten Ornament gefallen. Backhausen hat unter seinen ausgestellten Möbelstoffen und Teppichen sowohl moderne nach Entwürfen von Wiener Künstlern als auch Kopien nach französischen und italienischen Originalen der Renaissance, Barocke und des XVIII. Jahr-

hunderts. Geschmackvolle und technisch vortreffliche Intarsien nach verschiedenen Vorbildern lieferte Franz Makowec.

Die ewig mustergültigen bequemen englischen Sitzmöbel des späten XVIII. Jahrhunderts kopiert Karl Ostatek sehr geschickt.

Auch die guten geschmiedeten Schlosserarbeiten von Emil Kurczak sind meist nach alten englischen Vorbildern gearbeitet.

Die Gablonzer Fachschule ist ihrer bisherigen Richtung treu geblieben, ihre getriebenen Kupferarbeiten, teilweise mit farbigen Glassteineinlagen, stehen auf der alten Höhe.

Von den kleineren Bronzefiguren sind wohl die Tiere am besten, der Adler und die Gemsen nach Franz Leiter, ausgeführt von Michael Six. Ein Schnitter à la Meunier in Kombination mit einem Tintenfaß ist kein glücklicher Gedanke. Es gibt Analoges, allerlei Figurales in Kombination mit dem Tintenbehälter, auch mit Uhren, auch in der Keramik, was ebensowenig begeistert.



Dreibeiniger Küchenstuhl, die Sitzfläche im Kerbschnitt ausgeführt. XVI. Jahrhundert



Vorratschrank, um 1500, die Türen beider Gelasse mit Luftlöchern

Goldschmiedearbeiten und Schmuck lassen wieder historische Tendenzen erkennen. Für das Tafelsilber greift man zu dem englischen und Altwiener Silber zurück, so Klinkosch, Bannert und Pollak. Beim Schmuck fällt das vortreffliche Diamantenkollier von Hügler auf, ein Entwurf des Juweliers selbst, gewiß anerkennens- und begrüßenswert. Auch eine Agraffe mit modern stilisiertem Blütenzweige in Brillanten ist gut gezeichnet.

Die Korbflechterei hat sich mit ihren Nachahmungen und Paraphrasen der

mustergültigen künstlerisch so entzückenden und feinen japanischen Vorbilder zahllose Entwicklungsmöglichkeiten gesündester Art geschaffen. Und solche Entwicklungsmöglichkeiten und Anregungen verschiedener Art zu geben, ist die Hauptaufgabe von Ausstellungen wie die heurige, die mit dem historischen Rüstzeug ausrückte. Jede der vergangenen großen Kultur- und Stilepochen bietet technisch, psychologisch und künstlerisch außerordentlich viel wichtiges und wertvolles Material, das dem Geist und der Phantasie eines schöpferisch begabten, modernen Künstlers in jeder Beziehung vorbildlich sein kann.

DER NEUE BODENSEEDAMPFER „RHEIN" VON H. E. VON BERLEPSCH-VALENDAS-PLANEGG-MÜNCHEN



M Sommer 1905 wurde seitens der Generaldirektion der königlich Bayerischen Verkehrsanstalten ein neuer Bodenseedampfer „Lindau", in Dienst gestellt, dessen Ausstattung ich nach wesentlich anderen Gesichtspunkten zu gestalten bestrebt war, als sie bei den übrigen Fahrzeugen der Dampferflottille des „Schwäbischen Meeres" bisher üblich gewesen ist. Näheres darüber ist im VIII. Bande, Seite 606, dieser Zeitschrift gegeben. Im Herbst des gleichen Jahres schritt die Generaldirektion der Schweizer Bundesbahnen ebenfalls zum Bau eines neuen Fahrzeuges, dessen konstruktive Teile ihre Bearbeitung durch die bekannte Maschinenfabrik Escher, Wyss & Komp. in Zürich erfuhren, während der Entwurf zum inneren Ausbau und der übrigen dekorativen Teile mir übertragen wurde mit der Bedingung, die Fertigstellung Schritt für Schritt zu überwachen und in Bezug auf die äußere Erscheinung meinen eigenen Anschauungen Ausdruck zu verleihen, soweit dies ohne Kollision mit den besonderen konstruktiven Erfordernissen und den für die Dampfschiffahrt auf dem Bodensee gültigen internationalen Abmachungen über Signalwesen und so weiter angängig sei.

Leider sind die Objekte, die zum Wirtschaftsbetrieb gehören, also alles, was ins Küchen- und Kellerbereich zählt, nicht Eigentum des Schiffsbesitzers (in diesem Falle der Schweizer Bundesbahnen), vielmehr hat für deren Beschaffung der jeweilige Restaurationspächter zu sorgen. Hier halfen meine auf Verbesserung abzielenden Ratschläge rein gar nichts. Zwar findet sich auf den Tellern kein Schiff mehr abgebildet mit deutlich lesbarer Inschrift, mit wehender Flagge und so weiter, dafür aber trat ein flatterndes Inschriftband als Eßgeschirrdekoration auf. Davon war der konservative Wirt nicht abzubringen, weil er es schön fand und weil die „renommierte



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Gotische Stube, Entwurf vom Architekten Humbert Walcher von Molthein, ausgeführt von Angelo Furlani in Kreuzenstein

Fabrik", bei der die einschlägigen Bestellungen gemacht wurden, nur „geschmackvolle Arbeiten" liefere. Ich konnte es ebensowenig verhüten, daß auf dem Deck II. Klasse ein unförmlich großer Eiskasten von geradezu urweltlicher Plumpheit aufgestellt wurde, nachdem im Grundriß des Bootes kein Vorratsraum mit Kühlung vorgesehen war. Daß der Wert einer Arbeit wie eines solchen Dampfers nicht bloß in der mehr oder weniger kostspieligen Ausstattung einzelner Räume, sondern, wie das auch beim Wohnhaus der Fall ist, auf einer sämtliche Erfordernisse berücksichtigenden Disposition beruhen müsse, ist eine Ansicht, zu der sich recht viele noch nicht emporgearbeitet haben. Die meisten Vertreter der sogenannten gebildeten Stände glauben, wunder was für die Kunst getan zu haben, wenn sie ein oder das andere Zimmer ihres Hauses „stilvoll" einrichten! Als ob es darauf ankäme, mit einem einzigen guten Lappen ein ganzes Kleid zur künstlerisch guten Erscheinung zu machen! Es kommt doch in erster und letzter Linie auf die Art des Gehäuses selbst an und dann auf das, was jeder Örtlichkeit, heiße sie nun wie sie wolle, in zweckdienlicher Weise beigegeben wird. Tritt erst dieser Standpunkt in sein volles Recht, dann fällt die Stilfrage ganz von selbst als bestimmender Faktor weg.



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Wohnraum für ein kleines Jagdschlößchen, Holz geschnitzt und bemalt, im Stile der frühen Barockzeit, entworfen und ausgeführt von F. Schönthaler & Söhne

Der Typus der Dampfer hat sich seit den sechs Dezennien, da maschinell in Bewegung gesetzte Boote größerer Art die Fluten des Bodensees durchfurchen, nicht wesentlich geändert. Die sehr starken Höhenunterschiede des Wasserspiegels — sie betragen in den Jahren, wo weder Hochwasser noch starker Rückgang der Wassermengen eintritt, die Schwankungen also nicht außergewöhnlicher Art sind, über zwei Meter — lassen die Anwendung der Schraube nicht zu, vielmehr ist noch heute der Raddampfer die gebräuchliche Form. Dadurch sind ganz von selbst bestimmte Normen gegeben, welche für die innere Raumdisposition im großen ganzen wenigstens ebenso wie für die äußere Form zwingend wirken. Immerhin bliebe die Frage offen, ob nicht auch unter diesen Verhältnissen sich manches, bisher schematisch Festgehaltene verbessern ließe, ob nicht zum Beispiel die Form der Treppen, welche vom Maschinendeck zum Salondeck führen und bei den Kabinen unschöne, schräg-kastenartige Einbauten bedingen, auch in anderer, als der herkömmlichen Art gelöst werden könnten. Der Versuch ist meines Wissens noch nicht gemacht worden. Ich war nicht in der Lage, diesbezügliche Vorschläge in Erwägung gezogen zu sehen, nachdem nicht blos der ganze Schiffskörper seiner konstruktiven Anordnung



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Wohnraum für ein kleines Jagdschlößchen, Holz geschnitzt und bemalt, im Stile der frühen Barockzeit, entworfen und ausgeführt von F. Schönthaler & Söhne

nach bereits festgelegt war, als ich zur Mitarbeiterschaft herangezogen wurde, sondern auch einzelne Teile der Ausstattung, die ich nolens volens mit in Kauf nehmen mußte. Die Gleichgewichtsverhältnisse dürften durch einen solchen Wandel der Aufbauten schwerlich stark alteriert werden. Für die ästhetische Wirkung der unter diesen Treppen liegenden Rauch- und Damensalons wäre die Sache aber von höchstem Belang. Das Ganze mitsamt seiner Ausrüstung ins Detail als etwas aus „einem Guß" entstandenes unter vollster Berücksichtigung aller konstruktiven Notwendigkeiten durchzuarbeiten, war mir also nicht in vollem Maße beschieden.

Wie an der „Lindau", so versuchte ich auch am „Rhein" die Lösung meiner Aufgabe im engsten Anschluß an die Zweckform des Ganzen zu erreichen, die, man sollte dies für etwas Selbstverständliches halten, jede Anlehnung an Formen feststehender Architekturen ganz von selbst verbietet. Wo mehrfach gekrümmte Wandflächen vorkommen, ist die Anwendung von Erscheinungen, deren Wesen auf der rechtwinkeligen Verbindung basiert, untunlich, mithin jede Wandgliederung, die der Form der gekrümmten Schiffsrippen — der Spanten — widerspricht, verwerflich. Der Fisch hat über dem Gewölbe seines Skeletts wohl eine deckende, in allen möglichen Farben



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Speiseraum, gebeizte Eiche mit Verwendung von Ebenholz, im Stile der holländischen Renaissance aus dem Anfange des XVII. Jahrhunderts, ausgeführt von Heinrich Röhrs in Prag, entworfen im Atelier der Firma von Richard Hirschl

schillernde Hülle, deren Struktur der Vorwärtsbewegung entsprechend gestaltet ist, indes ist daran nichts Zweckwidriges. Zweckwidrig aber ist die Gliederung jeder Fläche, wenn sie durch Formen, die aus ganz anderen Notwendigkeiten als den vorhandenen entsprangen — zum Beispiel sichtbarer Ausgleich zwischen Last und Stütze durch tragende und getragene Glieder — bewirkt werden sollen. Bei der feststehenden Architektur ist die Decke das die Mauern abschließende und belastende Element. Zwischen Schiffswand und Decke dagegen tritt eine Verspannung ein. Die Deckrippen liegen nicht in erster Linie wie die Balken eines Hauses als belastendes Element auf den Spanten, vielmehr bilden sie, fest mit diesen verbunden, eine unverrückbare konstruktive Einheit. Das Verhältnis zwischen Wand und Decke ist mithin ein anderes als zwischen Mauer und Stockwerkfußboden. Nur die völlig verkehrte Auffassung über das Wesen der dekorativen Erscheinung gegenüber dem eigentlichen Zweck der Dinge, wie sie sich durch das vielfach sinnlose Kopieren architektonischer Motive allmählich herausgebildet hat, ließ in dieser Richtung manchen Nonsens groß werden und lange Jahre hindurch fortbestehen. Und das gleiche widerholt sich



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Speiseraum, gebeizte Eiche mit Verwendung von Ebenholz, im Stile der holländischen Renaissance aus dem Anfange des XVII. Jahrhunderts, ausgeführt von Heinrich Röhrs in Prag, entworfen im Atelier der Firma von Richard Hirschl

immer von neuem. Man braucht nur die mehr pompösen als künstlerisch schönen Hochseedampfer des Norddeutschen Lloyd, um ein Beispiel zu nennen, daraufhin zu untersuchen. Der gleiche Geist, der auch bei Eisenbahn-Salonwagen so viel widersinniges Zeug an Stelle von selbstverständlichen Formen entstehen ließ, hat mit der Absicht, Augenfälliges, oder wie man lächerlicherweise sagt, „Schönes" zu schaffen mittels wahlloser Anwendung aller möglichen entlehnten Motive direkt Widersinniges entstehen lassen. Der Beifall der urteilslosen Menge gibt leider noch immer allen möglichen Verirrungen Recht, sofern diese nur in ein mehr oder weniger verblüffendes Gewand gesteckt werden. Das gilt nicht bloß in Bezug auf Schiffe und andere Verkehrsmittel — es gilt auch in vorwiegender Weise für alles übrige baulich Entstehende. Die ererbten Stilformen passen eben schlechterdings nicht für jeden Zweck.

Die Länge des neuen Dampfers „Rhein" beträgt 57 Meter, die Breite über die Radkasten 13. Bei einer Belastung von 750 Passagieren ist der Tiefgang nicht mehr als 1·50 Meter. Normale Fahrgeschwindigkeit ist 26 Kilometer pro Stunde. Der Grundriß gliedert sich mit Rücksicht auf die



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Wohnzimmer, Blumenesche, nach Originalen im Schlosse Wetzdorf, ausgeführt von Heinrich Irmler

Maschinenanlage. Letztere nimmt mit den Radkastenanbauten die Mittelpartie des Fahrzeuges ein. Im Vorderteil desselben befindet sich neben Mannschaftsräumen die Kajüte II. Klasse. Das Mitteldeck trägt beidseitig Aufbauten, enthaltend Räume für Kapitän, Kassier, Steuermann, Küche, Aborte und so weiter. Darüber: Kommandobrücke und Steuermannhäuschen. Rückwärts schließt sich in der Richtung der Längsachse der sehr geräumige Salon an, bei dessen Ausbildung Rücksicht darauf zu nehmen war, daß mindestens sechzig Personen gleichzeitig, ohne beengt zu sein, speisen können. Außerdem mußten Sophas untergebracht werden, um vorkommendenfalls unwohl werdenden Reisenden — bei stürmischem Wetter sind Fälle von seekrankheitartigen Anwandlungen auf dem Bodensee nicht selten — als Liegerstatt dienen zu können. Am Kopfende der Kajüte I. Klasse, rechts und links der Zugangstreppe ist ein Damen- und ein Rauchsalon eingebaut. Darüber: Deck I. Klasse.

Die schweizerischen Bodenseedampfer trugen bisher in ihrer äußeren Erscheinung keineswegs das Gepräge von Fahrzeugen, die in überwiegender Weise dem Verkehr von Touristen, Sommergästen und so weiter, also keinem ernsten Zweck, wie zum Beispiel Kriegsfahrzeuge dienen. Der



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Wohnzimmer, Entwurf vom Architekten Franz Freiherrn von Krauß, ausgeführt von Anton Pospischil

äußere Anstrich war meist ein schweres stumpfes Graublau. Höchstens trat bei den plastischen Verzierungen des Bug und Heck, die aus Holz gefertigt und auf der Eisenblechverkleidung des Schiffes aufgesetzt (!!) waren, etwas Vergoldung und Farbe hinzu. Diese Überbleibsel einer Art von Schiffsverzierung, die bei Holzkonstruktion des Schiffskörpers am Platze war, keineswegs aber bei einem metallverkleideten Gerippe aus gewalztem Eisen, brachten allein keine farbenfreudige Stimmung ins Ganze, das auffallend nüchtern wirkte. Hatte schon bei der „Lindau" die äußere farbige Behandlung einen Bruch mit den bisherigen Usancen bedeutet, so ist das beim „Rhein" noch in viel höherem Maße der Fall. Er wurde der Hauptsache nach in Weiß und Rot gehalten. Die plastischen Holzornamente kamen völlig in Wegfall. An ihre Stelle traten Belege in zwölf Millimeter starkem Eisenblech, am Bug wellenlinienartige Streifen, am Heck aufrechtstrebende Stäbe, durch Querleisten in Felder geteilt.

Bei den Innenräumen wurde von einer hölzernen Verkleidung der Konstruktionsteile abgesehen. Die den Holzboden des Deck tragenden Querrippen sämtlicher Räume, weiter die zur Unterstützung dieser Winkeleisen dienende, durch senkrechte eiserne Träger gestützte Längsrippe in der Kajüte erster



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Halle im Stil der Zeit der Königin Elisabeth von England, entworfen von den Architekten Alexander Neumann & Max Jaray, ausgeführt von Siegmund Jaray

Klasse, blieben unverkleidet. Dadurch wurde ein weit leichterer Eindruck im ganzen erzielt, als es durch die sonst übliche Holzummantelung möglich war. Die Verbindungsstellen der einzelnen Konstruktionsteile erfuhren durch bronzene Schließen, die sich um die vernieteten Endigungen legen, eine beabsichtigte Betonung. An den Beleuchtungskörpern fiel jedwede ornamentale Beigabe weg; sie sind in glatten Flächen ausgeführt und passen sich der knappen Zweckform der Eisenkonstruktion an. Bei den früher gebauten Schiffen, auch noch bei der 1905 in Dienst gestellten „St. Gallen", zieht sich in der Kajüte erster Klasse der ganzen Schiffswandung entlang eine Bank. Diese endlos lange Horizontale diente keineswegs dazu, die Höhenverhältnisse des großen Salons etwas günstiger erscheinen zu lassen als sie es faktisch sind. Deshalb wurde auch mit dieser Anordnung gebrochen. An Stelle des einen langen Fenstersophas traten Einzelsitze mit sehr hohen Rücklehnen. Die auf solche Weise gegliederte Längswand ist dadurch in vertikaler Richtung geteilt, wirkt mithin höher als es bei der ausschließlichen Betonung der Horizontalen der Fall war.

Von plastischem Schmuck, Schnitzereien und so weiter, wurde ganz abgesehen, dafür aber der Farbe ein um so nachdrücklicherer Akzent



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Halle im Stil der Zeit der Königin Elisabeth von England, entworfen von den Architekten Alexander Neumann und Max Jaray, ausgeführt von Siegmund Jaray

verliehen. Wie das Äußere, so ist der größte Innenraum des Dampfers, der Speisesaal, in der Hauptsache auf Weiß und Rot gestimmt: rot ist der Fußboden, der an Stelle von Parkett einen kräftigtonigen Linoleumbelag erhielt, rot sind die Tuchbezüge sämtlicher Sitze, weiß dagegen (Ahorn) die Holzteile sämtlicher Möbel, sowie die abhebbare, durch ein paar Einlagen belebte Wandverkleidung (ebenfalls Ahorn), weiß (Lack) weiter die mit Linoleum verkleideten Felder zwischen den Fenstern, weiß endlich Rippenwerk und Felder des Plafonds. Etwas reicher gehalten als das übrige Mobiliar sind die Eckpartien mit den eingesetzten Wandspiegeln und die Hecknische. Außer farbigen Holzeinlagen und Friesen in Scharvogel-Platten kamen nur getriebene Altmessingeinsätze in Verwendung, deren dezente Farbe nicht im Widerspruch steht zu den großen ruhigen Flächen des ganzen Raumes. Eine stärkere Verausgabung von dekorativen Mitteln erfuhren die beiden kleineren Salons, jener für Raucher und der für Damen. In ersterem spielt schwarze Wassereiche und kräftig braunrotes, schön gezeichnetes Platanenholz eine Hauptrolle. Auch treten eine ganze Reihe von Intarsien aus farbigem Material in Erscheinung, der Boden ist graugrün, die Möbelbezüge satt graublau. Im Damensalon dagegen spielen lichte Töne eine wesentliche



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Herren-Arbeits- und Empfangszimmer, entworfen vom Architekten Karl Witzmann, ausgeführt von Sigmund Oppenheim

Rolle. Zu dem feinen Grau des Bodens und der Bezüge tritt eine in lauter kleinen Quadratfeldern, amerikanische Birke, ausgeführte Wandvertäfelung in Kontrast, die Beleuchtungskörper sind in Blankmessing ausgeführt, Wände und Decke in einem ganz leicht ins Grünliche spielenden Weiß gehalten.

Der Treppenhauszugang, dessen Wände in steigende Vertikalfelder geteilt sind, bekam Tonung in einem gebrochenen Blau, die quadratischen Ornamentfelder der Füllungen dagegen in Weiß, Schwarz, Grün und Gold. Und mit Farbe ist auch, soweit dies an den vor meiner Betätigung an dieser Arbeit bereits fertiggestellten Teilen des Raumes möglich war, die Kajüte zweiter Klasse, dieses Stiefkind, einigermaßen menschenwürdig gestaltet worden. Keine Eichenholzimitation im Anstrich mehr wie bisher, sondern felderweise Abteilungen in Grün, Weiß, Rot und Schwarz, ohne jedwede Anwendung ornamentaler Beigaben.

Es läßt sich auch mit diesen bescheidenen Mitteln etwas erreichen und zur Erziehung des Volkes sind derartig einfache Erscheinungen vielleicht zweckdienlicher als Führungen durch Bildergalerien mit Erklärung aller möglichen und unmöglichen Madonnentypen und deren Entwicklung im Verlauf der Jahrhunderte.



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Speisezimmer, Ahorn, entworfen vom Architekten Karl Witzmann, ausgeführt von Jakob Soulek

EDUARD LEISCHINGS MINIATURENWERK VON LUDWIG HEVESI-WIEN

DIE Bearbeitung der Kunstgeschichte geht in unseren Tagen neue Wege. Die Methode ist weitaus induktiver, naturwissenschaftlicher geworden. Wenn sie früher mit Vorliebe von der Urkundenforschung in die lebendigen Sammlungen herabstieg, strebt sie jetzt von den Greifbarkeiten dieses vorhandenen Materials zu den Schriftquellen und ihren konjekturalen Möglichkeiten hinan. Dazu kommt, daß das Material nachgerade zugänglicher geworden ist als das Archiv. Vor allem ist alles schon „Photo" und als solches international benutzbar, das Vergleichen und Gruppieren der Kunstwerke hat schier keine Schranken mehr. Und dann mehren sich die Sonderausstellungen in nie geahnter Weise und selbst der zugeknöpfteste Privatbesitz gibt seine



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Speisezimmer, Mahagoni, entworfen und ausgeführt von Portois & Fix

Geheimnisse gerne preis, um im Wettbewerb der Kabinette rühmlich zu bestehen oder auch weil einzelne Besitzer mit löblichem Hochsinn zur Lösung einschlägiger Rätsel beizutragen wünschen. Hat man früher von Kunstinteressenten im allgemeinen gesprochen, so gibt es heute schon eine immer wachsende Zahl von Forschungsinteressenten im besonderen. Die Sammler selbst werden Mitarbeiter der großen Geschichtswerke, die nun Jahr um Jahr erscheinen, meist im Anschluß an umfassende Ausstellungen des einmal und vielleicht nicht wieder zusammenströmenden Forschungsstoffes.

Paris, London, Antwerpen, Berlin, Wien bilden in den letzten Jahren eine Kette lebendiger Wirksamkeit in diesem Sinne. Seit der bahnbrechenden Wiener Kongreßausstellung, die der ganzen Kongreßforschung und Kongreßliteratur einen mächtigen Anstoß gegeben hat, haben wir das historische Porträt, die Primitiven des Nordwestens, Rembrandt und Van Dyck, das Jahrhundert deutscher Malerei, die Porträtminiatur, das Wiener Porzellan, die Biedermeierzeit und noch andere Kunstbezirke in das helle Ausstellungslicht getaucht und daraufhin eingehender und genauer, als es je möglich gewesen, bearbeitet gesehen. Einen solchen Gewinn bedeutet auch das

ungewöhnliche Prachtwerk Eduard Leischings über das österreichische Miniaturbildnis.*

Die stoffliche Grundlage des Werkes bildet die große Wiener Ausstellung von Miniaturbildnissen, die unter dem Protektorat der Erzherzogin Maria Anunciata im Frühjahr 1905 in den Räumen des k. k. Ministerratspräsidiums stattfand und an 3000 Nummern umfaßte. Der Eindruck war so überraschend groß, es boten sich so interessante Ein- und Ausblicke, so viel Stoff zu Analyse und Kontroverse, neue Aufschlüsse und neue Rätselfragen, daß die Festlegung des ganzen „Falles" in einem genau prüfenden und mit Aufgebot aller Hilfsmittel kombinierenden Buche unabweislich erschien. In Eduard Leisching, der auch an der Spitze der Ausstellungsarbeiten gestanden, fand sich der schon am Kongreßwerk bewährte Mann für diese Aufgabe, am Kongreßwerk, in dem Franz Ritter zum ersten Male unsere Miniatur, wenn auch gleichsam im Miniatur-



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Gruppe, Raufende Jungen, in Birnholz geschnitzt, entworfen und ausgeführt von Franz Barwig



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Springbrunnen, Elefantengruppe, Bronze, entworfen von F. Gornik, ausgeführt von A. Rubinstein

* „Die Bildnis-Miniatur in Österreich von 1750 bis 1850. Mit einer Einleitung über die allgemeinen Zustände der Kunstpflege in Österreich bis 1850 und über die Miniatur in den anderen Ländern von Eduard Leisching. Mit 51 Tafeln und 57 Textbildern. Wien 1907, Artaria & Komp." Großquart, 297 Seiten. 400 numerierte Exemplare. Unter den Mitwirkenden ist, wie schon bei der die Grundlage bildenden Miniaturenausstellung Dr. August Schestag besondere hervorzuheben. Die technische und künstlerische Ausstattung des von F. v. Waldheim gedruckten Prachtbandes erfüllt alle Anforderungen der verwöhnten Zeit. Die Farbenlichtdrucke und Lichtdrucke von J. Löwy und die Farbenheliogravüren von Blechinger und Leykauf entsprechen der anerkannten Leistungsfähigkeit dieser Firmen. Umschlag und Vorsatzpapier sind zeitgemäßen alten Mustern aus der Bibliothek des k. k. Österreichischen Museums nachgebildet, der Einband von F. W. Papke besorgt. Das Verlagshaus Artaria, aus dem auch das schöne Kongreßwerk hervorgegangen, hat dem Miniaturenwerke die nämliche Sorgfalt und Opferwilligkeit gewidmet.



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Statuette, Kaiserin Elisabeth, Biskuit, von Professor Herm. Klotz, ausgeführt von A. Förster & Co.

rahmen, eingehend und wissenschaftlich behandelt hat. Zwar wuchs das Buch alsbald — crescit eundo — weit über den Rahmen des Ausstellungsstoffes hinaus, doch ist dieser Fehler eine Tugend, da Leisching mit seltener Umsicht und Arbeitskraft auch das wimmelnde Einzelleben des erweiterten Betrachtungskreises als Kunstkenner durchzuprüfen und als Geschichtsschreiber organisch zusammenzufassen verstand. So erhielt der Leser hier in der Tat die lebensvolle und sachgemäße Darstellung eines der liebenswürdigsten Gebiete der Malerei, einer Kunstblüte, in deren mildem Abendglanz sich noch unsere eigene Jugend gesonnt hat.

Denn für Österreich, das „an Bildnisminiaturen reichste Land“, ist auch noch etwas wie Herzenssache dabei, diese Kunst ist Blut von unserem Blute und hat mit ihren größten Meistern Höhen erschwungen, über die auch die Altgefeierten des Westens nicht hinauskommen.

Durch die eindringliche Kritik und beredte Darstellung Leischings ersteht uns nun dieser ganze hundertjährige Entwicklungsgang einem fruchtreichen Lebensverlauf gleich in natürlicher Farbigkeit. Ihn verlockt aber nicht etwa ein heimlicher Wunsch, diesen österreichischen Ruhm auf den Effekt herauszustaffieren, zu unberechtigten Kolorismen und Optimismen. Er macht die Dinge nicht schöner und die Menschen nicht größer als sie nach wissenschaftlichem Maße sind. Und auch das Österreichische



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Kostümfigur, Steinzeug, entworfen und ausgeführt von Hugo Kirsch

macht er nicht österreichischer als nötig, indem ja der ausländische Einschlag hierzulande so stark war, was aber eben wieder die assimilierende Macht unseres erdständigen Kunstempfindens in helles Licht setzt, da fremde Talente an diesem wärmeren Hofe, in dieser gemütlicheren Gesellschaft gleichsam an Vollblut gewinnen, sich an das höhere Sinnenleben ihrer Modelle heransteigern mußten.

Ein Beispiel etwa, wie selbst der berühmte Liotard Maria Theresia immer wieder nicht zu ihrer Zufriedenheit malen kann oder wie Guérard (Leisching aus den Akten des Oberstkämmereramtes) die Kaiserbildnisse immer nicht ähnlich genug macht.

Schon in den beiden ersten Kapiteln des Werkes, obgleich sie gewissermaßen bloß als zwei Vorworte oder Einleitungen gelten wollen, ist diese kunstschaffende Kraft des österreichischen Eigenwesens hell beleuchtet. Das erste handelt von den Zuständen der Kunstpflege in Österreich, wo schon unter Karl IV. die Prager Maler die erste Schule im Deutschen Reiche begründeten. Da ist es denn bezeichnend, wie in der Kunstpflege das persönliche Element immer wieder durchbricht, zunächst bei den Förderern, auf ihren Antrieb aber auch bei den Geförderten. Erst als die Akademie Ludwigs XIV. vorbildlich wurde, selbst bis zum Buchstaben der akademischen Statuten (in Paris „lieu dédié à la vertu", in Wien „ein der Tugend gewidmetes orth"), stellte sich eine starrere Generalzucht ein. Unter Peter Strudel Freiherrn von Strudelsdorff und seinem Nachfolger Jakob van Schuppen stand diese in Blüte, doch waren beide so umfassende Kunstschöpfer, daß ihre Intimität — wurde doch zum Teil in ihrer eigenen Wohnung gelehrt — die „Akademie" doch sehr der ehemaligen praktischen Werkstättenlehre genähert haben muß. Die jungen Leute sahen arbeiten und arbeiteten mit. Und bezeichnend genug



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Statuette, Linzerin, Steinzeug, entworfen von Michael Six, ausgeführt von Hugo Kirsch



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Altwiener Paar, Biskuit, entworfen von Professor Jos. Tautenhayn, ausgeführt von A. Förster & Co.

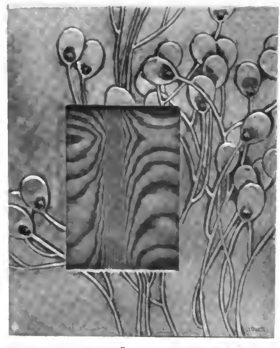


unterstützte der Hof auch den Konkurrenten seiner eigenen Akademie, den genialen Schmutzer, dessen Kupferstecherakademie im Täubelhof (Annagasse) eine Art Sezession zur Natur wurde, indem Schmutzer, ein früher Waldmüller, von seinen Schülern schon das Naturstudium im vollen Lichte (!) und anatomische Arbeit forderte. Auch Schmutzers vielseitige kunstgewerbliche Antriebe, sogar zu Wiener Hausrat, sind schon sehr modern im jetzigen Sinne. Die staatswirtschaftliche Bedeutung der Kunst war schon von Karl VI. („Aufnahme des Commercij") deutlich erkannt und als Kaunitz Kunstkanzler wurde, nahm der Staat den gewerblichen Unterricht (Manufakturschule, Erzverschneiderschule) in seine Hand. Aber auch Kaunitz schätzte das persönliche Moment hoch, suchte durch Bildung die „Erfindungskraft" zu steigern und wies die nach Rom stipendierten Künstler an, sich jeder „dem Triebe seines von ihm geprüften Genies zu überlassen". Leisching widerlegt die gewissen „Daumschrauben", die man dieser Zeit nachzusagen pflegt und die freilich in der folgenden klassizistischen Epoche, und dann wieder bis zum Vormärz immer neue Umdrehungen erfuhren, jedoch nicht nach der Laune eines einzelnen, sondern im Geiste der ganzen Zeit. Keinesfalls also fehlt es an Tatsachen zu einer „Rettung" der Akademie.

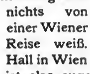
Im zweiten Kapitel, das eine Übersicht der auswärtigen Bildnisminiatur gibt, setzt schon die Einzelforschung Leischings ein. Der große Pariser Schwede P. A. Hall (geboren 1736 zu Stockholm), dem „nur Füger ebenbürtig"


Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Spiegel, Silber, entworfen und ausgeführt von J. C. Klinkosch

(Baron Bourgoing erwähnt, daß kürzlich in Paris ein Füger als Hall verkauft worden sei), dieser damalige Großmeister der Charakterminiatur soll nach George C. Williamson („History of Portrait Miniature" II, 93) in Wien gewesen sein. Unser Forscher setzt vergebens alles in Bewegung, eine Spur von ihm zu finden; eine, die zum Grafen Hans Wilczek führte, erwies sich als irrig. Selbst in den großen Beständen des Hofes, aus denen über 600 Miniaturporträte auf unserer Ausstellung waren, weist nichts auf Hall hin, dessen Enkelin Madame Ditte übrigens in seiner Lebensbeschreibung auch nichts von einer Wiener Reise weiß. Hall in Wien ist also augenscheinlich eine kunstgeschichtliche Fabel. Isabeys Wiener Aufenthalte fallen in die Jahre 1812, 1814, 1815 und 1816. Er wohnte über dem Café Jüngling (Stierböck), Leopoldstadt Nr. 560. Solche Wohnungsnachweise sind mitunter nicht ohne Wert; so weist Leisching an ihrer Hand nach, daß Natale Schiavoni öfter in Wien weilte, als die Lexika wissen. Isabey hatte in Wien alle Hände voll zu tun. Ein klassischer Beweis dafür ist sein Brief vom 3. September 1812 an den Grafen Moriz Fries, dessen Enkel Graf August Fries dieses Schriftstück dem Verfasser mitgeteilt hat (Anhang II). Der Künstler muß eine Einladung des Grafen ablehnen, weil der Kaiser ihn für Sonntag zum Abschied nach Baden befohlen hat; auch entschuldigt er sich, daß er noch immer nicht dazugekommen, das Bild der Gräfin zu malen. Von den Isabeyschen Porträten, die Leisching in Wien nachweist, befindet sich eine Anzahl in zwei achtreihig geordneten Rahmen, sämtlich signiert und datiert (1812) im Schlafzimmer des Kaisers; ebenda besonders gerahmt das Bild des Herzogs von Reichstadt („Isabey 1815"). Beim Fürsten Montenuovo der Staatskanzler Fürst Metternich (1812) und Großfürstin



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Rahmen, Zinn getrieben, entworfen und ausgeführt von Mathilde Quirin



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Weinkanne, Glas mit Silbermontierung, entworfen und ausgeführt von J. C. Klinkosch



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Panneau, Madonna, Emailmalerei, entworfen und ausgeführt von Anna Wagner

Katharina Pawlowna (1813), beim Grafen Karl Lanckoroński Gräfin Lanckorońska-Rzewuska (1814), beim Fürsten Franz Auersperg Fürstin Bagration, beim Fürsten Metternich und in der Sammlung Figdor zwei Bildchen der Kaiserin Marie Louise. Isabey machte in Wien so sehr Schule, daß manche Nachahmer in den Ausstellungskatalogen eigens hinzufügten, sie hätten in der Manier Isabeys gearbeitet. Eine „überraschende Erscheinung“ aus den vorangehenden Jahren glänzte einstweilen unerkannt auf der Miniaturenausstellung. Erst nach ihrem Schlusse, bei der Reproduktion eines Bildchens der Erzherzogin Marie Christine, entdeckte man auf dem Buche, das sie in der Hand hält, die bis zur Unsichtbarkeit feine Bezeichnung: „Alphen 1769“. Das war jener Eusebius Johann Alphen, der in den Nachschlagebüchern als dänischer oder auch holländischer Maler Alfen oder Alf vorkommt, nach Mechel gar 1741 in Wien geboren und 1772 ebenda gestorben wäre. Dieser frischfarbige, stark charakterisierende Künstler war ein neuer Blutstropfen in der damaligen Miniaturmalerei, ein „Vorläufer Fügers“. Bisher sind zehn Bilder von ihm nachgewiesen, davon drei aus dem Nachlaß der Familie stammende bei Professor A. Politzer.

Die Schwierigkeiten solcher Nachweisungen sind nicht gering, da das Nichtsignieren sehr gebräuchlich war. Meytens zum Beispiel, der Großporträtist Maria Theresias, signierte seine Miniaturen nie; wie Leisching mit Humor bemerkt, vielleicht aus Eitelkeit, da man seine Klaue ohnehin erkennen müsse. In seiner von Frimmel ausgegrabenen Selbstbiographie, die den Rekord an triefendem Selbstlob erreicht, rühmt er wenigstens, er habe in der Emailtechnik alle Zeitgenossen übertroffen, wie denn Zar Peter 1717 in Paris 40 Emailbildnisse bei ihm bestellte. Auch die schriftlichen Quellen lassen durchaus im Stich, da das XVIII. Jahrhundert sich mit Nachrichten über solche Kleinkünstler wenig oder noch lieber gar nicht abgab. So konnte Leisching trotz vielen Suchens nach gezahlten Preisen nur eine einzige solche Urkunde finden. Wertvolle Daten und auch neue Namen lieferte immerhin das Fürstlich Schwarzenbergsche Archiv. Aber selbst schon vorhandene Schriftlichkeiten haben eine verhängnisvolle Neigung, wieder von der Bildfläche zu verschwinden. So war selbst das Tagebuch von Fügers Sohn für das vorliegende Werk nicht mehr aufzufinden. Anderes kam zu spät, so die Mitteilung Frimmels, daß Dr. Raab in Meran ihm eine Reihe Urkunden über Füger zur Verfügung gestellt habe. Habent sua fata. Wie wir weiterhin



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum. Wandteller, Bauernmajolika, entworfen und ausgeführt von Josef Anton Hussl, Schwaz, Tirol

sehen werden, hat aber Leisching doch ein ganz namhaftes Finderglück und, wie man es nennen möchte, Identifikationsglück. Das Werk manchen Meisters verdankt seiner Nachweisearbeit wertvolle Bereicherungen, zum Teil auch, weil er die Gabe hat, dritte Personen für seine Forschungszwecke zu interessieren, wie ihm denn durch Mitwirkung hochgestellter Kunstfreunde einige sehr schätzbare Ergebnisse zugefallen sind.

Die großen Wiener Meister Füger und Daffinger bilden selbstverständlich den Kern seines Buches. Von Füger sind denn auch 59 Bilder wiedergegeben, davon 32 zum ersten Mal. Durch Ferdinand Labans verdienstvolle Monographie und die Berliner Jahrhundertausstellung ist unserem Meister nun auch in Deutschland sein kunstgeschichtlicher Ehrenplatz gesichert. Seither ist der reiche Wiener Füger-Schatz erschlossen und namentlich auch Leisching hat manche glückliche Füger-Entdeckung gemacht. Nach anderem ist das Suchen noch immer vergeblich. Sein ältestes bekanntes Bild, das ihn und seinen Bruder darstellt (1768) und 1769 in Dresden ausgestellt war, erschien aus dem Besitz des Professors Dr. Kauffmann in Tübingen auf der Berliner Jahrhundertausstellung. Das gleichzeitige Bildnis des Professors Segner zu Halle, als „Kabinettstück" bezeichnet, ist nicht aufzufinden. „Feurig und graziös" war damals Füger nach Chodowieckis Ausdruck. Überhaupt meint Leisching, bei Füger dürfen wir uns noch auf Überraschungen gefaßt machen, zum Beispiel aus den Nachlässen seiner römischen Jugendfreunde, in deren Kreise er doch gewiß viel herumkonterfeit hat. Alle diese Jugendzeiten sind so neblig. Auch sein erstes Wiener Streben hat wenig Spuren hinterlassen. Der Kaiser Josef von 1776 (k. k. Österreichisches Museum) mit den herrlichen Augen, ist schon ein Meisterwerk. Hier heißt es suchen, suchen. Aber trotz alles Suchens wollte sich selbst ein so hervorragendes Bild, wie die von Maria Theresia bestellte große Allegorie auf die Rückkehr Marie Christinens und ihres Gemahls aus Italien, sein erster Auftrag, nicht finden lassen. Einen reizenden Beitrag zur Kenntnis des



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Honigkrug, Bauernmajolika, entworfen und ausgeführt von Josef Anton Hussl, Schwaz, Tirol

Verhältnisses zwischen Füger und dem Hause Thun — das Dreischwesternbild im Kaiser Friedrich-Museum, bekanntlich von Laban als Gräfinnen Thun festgestellt — erhielt Leisching vom Grafen Camillo Razumovskij. Es sind Briefe des Grafen Andreas Razumovskij, damals russischen Gesandten in Stockholm, später im Kongreß-Wien, des Freundes Beethovens, an die Gräfin Elisabeth Thun, mit der er heimlich verlobt war. Füger hatte sie für ihn gemalt (1787) und das Bild, mit der obligaten Haarlocke der Gräfin geschmückt, war dem Grafen Stadion mitgegeben für den heimlichen Bräutigam. Aber es war eine lange Reise und der Ungeduld des Grafen Andreas kam sie unendlich vor. Die „boîte au portrait" schien gar nicht mehr ankommen zu sollen und in den Briefen des Grafen ist des Scheltens kein Ende. Endlich ist das Porträt da, er ist in alle Himmel entzückt... „je crois en vérité qu'il parlera" — „faites lui mon compliment" (dem Maler nämlich)... „mon cher Füger... charmant, charmant" und will ihm sofort so und so viele Schock Dukaten bei „Frise" (Fries) anweisen.

Bei Fürstin Wilhelmine Auersperg fand Leisching jene erstaunliche Inkunabel Fügerscher Kunst, das Bildnis des G. Melchior Rederer, 1767 in Stuttgart gemalt, in seinem 16. Jahre, wie die Inschrift bemerkt, eigentlich aber im 17. Es kommt darauf schon die rote Untermalung der Schattenpartien vor. Laban erwähnt es als verschollen. Eine interessante Identifizierung betrifft Labans „Erzherzogin Marie Klementine" bei Dr. Albert Figdor. Leisching fand beim Grafen Merveldt dieselbe Dame als dessen Großmutter, Gräfin Marie Therese, geborene v. Pergen, 1783 vor ihrer Verheiratung gemalt. Das Bild hat sich unter dieser Bezeichnung direkt herabgeerbt und ist im Originalrahmen, mit Haaren und der in Gold ausgeschnittenen Inschrift „Therese". Gräfin Therese malte selbst und war Schülerin Fügers. Übrigens besitzt Graf Merveldt noch ein zweites Miniaturbild von ihr aus dem Jahre 1796. Eine Kontroverse knüpfte sich in der Miniaturenausstellung an ein Damenbildnis aus dem Besitz der Frau Therese Mayr, das mit einem falschen A. K. bezeichnet war und als Angelika Kauffmann ging. Dies ist nun von zwei Seiten her erledigt. Graf Hugo Kálnoky erhielt kürzlich aus dem Nachlaß der Herzogin von Sabran ein herrliches, vermutlich 1785 gemaltes Porträt der Fürstin Pauline Salm, geborenen Prinzessin Auersperg. Und während der Drucklegung des Miniaturenwerks ging dem Verfasser durch Gräfin Therese Fries aus dem Besitz der Gräfin Eleonore Herberstein-Salm ein zweites Porträt dieser Dame zu, und zwar signiert „Füger pt. 1786", auf der Rück-

seite früher mit ihren Haaren versehen und dort mit ihrem Namen, angeblich von Fügers Hand bezeichnet, während am Rande die Inschrift graviert ist: „Nunmehro Verklärten Gattin Paulina — Der Sanften Dulderin Theuere Ueber-Bleibsel". Diese Inschrift ist offenbar nach dem Tode der Fürstin (1791) hinzugefügt. Das Mayrsche Bild aber ist eine Replik und eine zweite besitzt Baron Bourgoing. Ein dritter Fall von glücklichem Ausgang betrifft ein Doppelporträt, Mutter und Kind, bei Baron Albert Rothschild. Prinz Franz von und zu Liechtenstein wurde dadurch an eine Pergamentminiatur beim Fürsten Corsini in Florenz gemahnt, deren Photographie er vermittelte. Die Dargestellten sind Freifrau Barbara Hayeck von Waldstätten, geborene de Rossi und ihre, später mit dem Fürsten Tommaso Corsini vermählte Tochter Antonietta. Das Rothschildsche Bild ist eine Replik des florentinischen. Und noch ein ähnlicher Fall. Fürstin Marie Kinsky-Liechtenstein lenkte noch kurz vor ihrem Tode die Aufmerksamkeit Leischings durch eine Wailandsche Kopie auf ein köstliches Damenbildnis beim Grafen Hugo Kálnoky, aus dem Besitz der Herzogin von Sabran; es ist das Porträt der Fürstin Anna (Nancy) Liechtenstein, geborenen Gräfin Khevenhüller, ihrer eigenen und des Ersten Obersthofmeisters Fürsten Rudolf Liechtenstein Großmutter. Trotz so vielseitigen Entgegenkommens sind aber noch lange nicht alle Probleme gelöst. Eines der wunderbarsten Männerbildnisse Fügers galt seinem verstorbenen Besitzer Baron Nathaniel Rothschild, aus dessen Erbschaft es an Baron Alfons Rothschild übergegangen ist, als General Platon Subow, Günstling Katharinas II. Der Baron schätzte es so, daß er noch im Sterben die Verfügung wiederholte, dieses Bild im Miniaturenwerke ja gewiß farbig wiederzugeben. Für Leisching ist Platon Subow nicht verbürgt genug, da er nie in Wien und Füger nie in Rußland gewesen. Für eine Kopie nach dem Bilde einer andern Hand, Lampis etwa, sei es zu lebensvoll, von „fast unheimlicher Natürlichkeit"; „so sinnlich kann man nur vor der Natur malen". Und noch eines seiner erstklassigsten Männerbildnisse ist in das alte Inkognito gehüllt geblieben. Der „Kavalier im braunen Rock" des Barons Bourgoing; „auf gleicher Höhe nur die Porträte des Dr. Barth und das zweite der Königin Karoline". Der Verfasser ist „stolz, es auf Tafel I reproduzieren zu können".

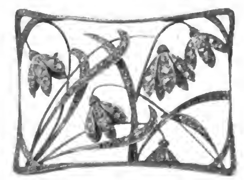


Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Glaskörbchen, entworfen von Marie Waltl, ausgeführt von Johann Lötz' Witwe (Max Freiherr von Spaun) in Klostermühle

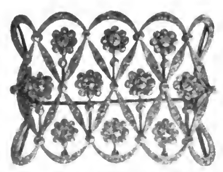
Der persönliche und künstlerische Charakter Fügers wie Daffingers ist von Leisching mit dem Spürsinn des fachkundigen Forschers und mit großer literarischer Sorgfalt herausgearbeitet. Die Würdigung ihrer Kunst ist mit aller Feinheit abgewogen und durchaus gerecht. Man wird sogar ohneweiters zugeben, daß Füger „noch mehr Zeug gehabt hätte als Isabey, die Staatsmänner Europas voll aus dem Historischen heraus zu erfassen". Bei Daffinger, der „wie Schubert und Raimund, nur in Wien möglich war", muß er mit einem gewissen Takt vorgehen, da hier so „manches Abstoßende" mit unterläuft. „In Charakter und Lebensführung vielfach rätselhaft", sei er ein „origineller Mensch, in dem das scheinbar Unedle vielleicht nur eine eigentümliche Form der Selbstbehauptung war". Nun, das Kapitel des Wiener Zynismus jener Ludlamstage ist noch nicht geschrieben und wird ja wohl nie geschrieben werden. Nicht gedruckt wenigstens. Daffinger war darin wohl ein bedeutender Solist wie Castelli und noch mancher andere, aber der große Chorus war auf die nämliche Tonart gestimmt. Sehr richtig bemerkt Verfasser, daß Lawrences Einfluß auf Daffinger weit überschätzt wird und sich eigentlich mehr in den roten Kissen und Draperien kundgibt. Übrigens sei er trotz seiner großen Fruchtbarkeit im Ausland ganz unbekannt und auch die Kenner haben nur etwa 300 seiner Bilder in Evidenz. Im vorliegenden Werke sind 34 wiedergegeben, zum Teil in Farben, was allerdings seine künftige Geltung auch nach außen begründen wird. Bilder wie Gräfin Nandine Károlyi-Kaunitz im Reitkleide (1840), sein Selbstporträt (Sammlung Figdor), Fürstin Lori Schwarzenberg (die auch in der Peterschen Kopie wiedergegeben ist), Gräfin Sophie Narischkin als Kind (um 1835) und andere mehr bleiben vollwertig. Merkwürdig ist sein Bild des Herzogs von Reichstadt, weil es in der unteren Gesichtspartie und durch die ungewöhnlich hohe Stirne von allen anderen abweicht; aber der Herzog selbst muß es für sehr ähnlich gehalten haben, da er es seinem Freunde Grafen Nikolaus Moriz Esterházy schenkte.

Neben diesen beiden Hauptfiguren treten noch viele andere auf, die ihre Zeile wert sind. Michael Weixelbaum, der seinem Meister Füger so ähnlich wurde, daß, wie Leisching mutmaßt, manches vermeintliche Füger-Bild von ihm herstammen dürfte. Jakob Konrad Bodemer, der der Emailminiatur neue Reize schuf. Der erwähnte Guérard, von dem aus der Sammlung Figdor das originelle Bildchen der Kaiserin Maria Ludovika in ihrer Rolle im „Misanthrope" wiedergegeben wird; es ist in ein Notizbuch eingelassen und ein Geschenk an den Grafen Jean O'Donell, der unter dem 18. April 1816 eine große Eintragung beifügt. Dann Robert Theer, den seine Sammelwut in ein ewiges, chronisch-akutes Vorschußverhältnis zu Artaria bannte. Und Anreiter, der zuerst die Miniaturbildnisse auf Glas machte. Und

Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Armband mit Brillanten, entworfen und ausgeführt von Anton Heldwein



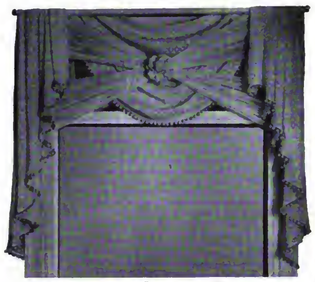
Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum. Spange. Schneeglöckchen, entworfen und ausgeführt von Julius Hügler



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum. Plaque und Brosche, entworfen und ausgeführt von Anton Heldwein

Agricola, die Familie Decker, Karl (im Ausstellungskatalog fälschlich Ludwig) Hummel mit seinen Camaïeuminiaturen auf schwarzem Grund, Johann Ender und soviele andere. Ein „Antonio Viranowsky" des Ausstellungskatalogs, auf einem feinen Porträt des Erzherzogs Rudolf (Besitz des Erzherzogs Franz Ferdinand) entpuppte sich erst bei der photographischen Vergrößerung als „Pirawolly", von dem nichts weiter bekannt ist.

Und auch einige unserer alten Wiener Lieblinge, die sonst im großen arbeiteten, sind der Miniatur nicht fremd. Begann doch Waldmüller so im kleinen, auf dem nahen Preßburger Landtag, wo er drei Jahre lang Magnatenbildchen malte, was er dann in Agram, wohin ihn der Banus Graf Gyulai mitnahm, fleißig fortsetzte. In Ungarn und Kroatien müssen also viele Miniaturen von ihm verborgen sein, doch alles Nachfragen des Verfassers war fruchtlos. Auch Prinz Chlodwig Hohenlohe, der zu diesem Behufe mit dem Baron Leopold Edelsheim-Gyulai in Verbindung trat, hatte verlorene Mühe. Seine frühesten bekannten Miniaturen sind die seiner Eltern (Sammlung Dr. Heymann). Über das reproduzierte Bildnis der Frau Angelika Leiden berichtet ihr Gatte 1827 in seinem Tagebuche. Auch Eduard Bitterlich lernte noch 1849 bei Waldmüller das Miniaturmalen. Es war überhaupt in Wien eine allgegenwärtige, auch von Dilettanten geübte Kunst, wofür auch das Erscheinen einer interessanten kleinen Schrift (Anhang XXI) spricht: „Versuch einer möglichst praktischen Anleitung zum Miniaturenmalen des L. E. G. B. Wien 1832." Auf dem von Leisching eingesehenen, der Frau Therese Mayr gehörigen Exemplar sind die beiden letzten Anfangsbuchstaben G. B. mit Bleistift als „Graf Buquoi" vervollständigt. Da es aus der Bibliothek von Schloß Erlaa stammt, dessen Besitzer einst Bäuerle war, mag ja etwas daran sein. Ganz neu nachgewiesen ist Danhauser als Miniaturmaler. Leisching fand beim Fürsten Adolf Josef zu Schwarzenberg ein signiertes, sehr charakteristisches Gouacheprofil des Fürsten Josef Johann zu Schwarzenberg, was denn veranlaßte, auch ein dem Grafen Josef Wallis gehöriges Danhauser zuzuschreiben. Ferner dürfte eine Gouacheminiatur von Valentin und Heinrich Adamberger (bei Baronin Auguste Eiselsberg)


Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Fenstervorhang aus dem Interieur der Firma Heinrich Irmler

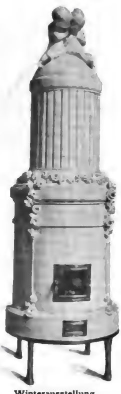
auf diese Hand zurückgehen. Neu ist ferner Kriehuber als Elfenbeinminiaturist; seine Signatur (1835) steht auf einem Bilde des Klavierbauers Konrad Graf. Und voriges Jahr war selbst Lampi auf der Berliner Jahrhundertausstellung mit einem Miniaturporträt seiner Frau vertreten, während in Brünn noch andere aus dem Familienbesitz auftauchten, die teils in die Sammlung Figdor, teils nach England gelangt sind. Nach einer Frimmelschen Mitteilung kamen Lampische Miniaturen aus dem Besitz eines Urenkels des älteren Lampi auch in das Innsbrucker Ferdinandeum.

Wir schließen. Das ungemein reichhaltige Werk hätte uns auch noch mehr ausziehbaren Stoff geboten, an großen und kleinen Ermittlungen, kritischen Untersuchungen, Berichtigungen und beachtenswerten Gesichtspunkten. Das Buch wird ja gelesen werden. Es ist ein Standard book auf seinem Gebiete und hat seine Art von Monumentalität, denn es ist weit mehr als Grundstein irgend eines Gebäudes, das vielleicht die Zukunft nach vielen glücklichen Funden errichten mag. Es ist schon jetzt ein abgeschlossener Bau, in dem sich geschichtliche Gestalten lebendig bewegen, und jedenfalls viel mehr, als was die Herausgeber im vorhinein zu erhoffen wagten. Es war ein Sprung ins Dunkle, aber er hat Licht gebracht. Der Verfasser hat sich um die österreichische Kunstgeschichte verdient gemacht.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

AQUARELLISTENKLUB. Die 21. Ausstellung des Aquarellistenklubs im Künstlerhause mit 306 Nummern, die den ganzen ersten Stock füllen, ist sichere Unterhaltung für drei Stunden. Eine Menge Kleinigkeiten, auch etwas größeren Formats, und allgemeine Rührigkeit bewährter oder mit Glück strebender Hände. Die Landschaft ist natürlich besonders reich. Darnaut („Bauerngehöft in der Abendsonne") greift einmal besonders tief in den Ton und ins Wasser, wo ein ganzer Himmel vor sich geht. Charlemont spaziert in und bei Brioni umher und bringt eine lustige Musterkarte von kleinen Brandungen und Blumentälern mit. Tomec („Im Schlag") guaschiert einen Abend über hohen Bäumen mit großer Reichhaltigkeit hin, aber auch seine „Sylvesterpredigt in der Stephanskirche", mit den schwärzlichen Massen des Publikums als Bodensatz des

dämmernden Steingrau ist eine voll angeschlagene Stimmung. Sehr hübsch sieht Ranzoni ein Teilchen der Schönbrunner Ruine, in die er das Gold des Herbstlaubes hineinspielen läßt. Ruß findet bei Ika ein Brückenmotiv für seine Mörtel- und Kalkharmonie. Brunner schlägt seine kühlen Töne an und läßt seine feinen Bodenkurven kaum merklich verschweben. Ameseder, Wilt, Zetsche, Kasparides, Pippich, Geller — jeder Name bedeutet schon ein kleines Programm, das sich ja nicht viel zu ändern pflegt. Pflügls griechische Kirche in Venedig zeigt die feste Hand von eigener breiter Handschrift. Unter den Jungen versucht sich Wesemann einmal recht glücklich in der Landschaft, deren Grün er mit zwei Hirschen staffiert. Bašek („Spätherbst") füllt ein großes Viereck mit dem flauen Braun von Waldstreu und dem grauen Gedränge eines entlaubten Waldes, was dem Raffaelli-Stift gut liegt. Quittners „Dämmerstunde" (Ringstraße) ist reicher an Modulation als seine letzten großen Landschaften waren; in zwei grünlichgrauen Dämmerungsbildern („Die Lampe", „Das Gittertor") ist als Vorbild Le Sidaner deutlich erkennbar. Im Figurenbilde treten nur einige Jüngere hervor. Schattensteins „Sylvette" ist ein Millefleursdämchen, dessen niedliches Rokokowesen in sachte vertuschender Weise gegeben, sich recht modern anfühlt. Larwin setzt in eine Schneegegend des zehnten Bezirks eine Anzahl waschechte Wiener Buben („Radi-" oder so ungefähr), die den Wintersport betreiben; sehr gut gesehen und mehr als Ton in einer weichen Schneeluft gegeben. Jungwirths „Nikolomarkt" mit künstlicher Beleuchtung ist ein saftiges kleines Effektstück von studienhaftem Wurf; seine farbige Zeichnung eines hühnerrupfenden Mädchens von schneidigem Zug. Karlinsky („Bei der Suppe", Kind und Mädchen) erreicht in der farbigen Zeichnung ganze Ölwirkungen. Baschnys „Feldblumen", nebst einer Rückendame am Klavier, ist eine Zusammenstellung malerisch pikanter Flecke, von Stillebenreiz. Auch das Porträt geht nicht leer aus. László zeichnet einige Köpfe von starker Körperlichkeit; seinen Sohn Henry besonders plastisch; die junge Gräfin Therese Schönborn, mit einigen Fingern an den Lippen, bildmäßig lebendig. Ein treffliches Herrnbild ist von W. V. Krauß, mehrere kleine Offiziers- und Damenbildnisse von Ludwig Koch kommen frisch wie aus dem Stegreif. Fröschls neueste Kinder und Damen sind um Jahrhunderte zurück. Radierungen, Lithographien, Algraphien, farbige Stift- und Tuschezeichnungen sind zahlreich vorhanden, auch aus dem Auslande. An ihrer Spitze Menzels große Zeichnung: „Salon der Frau von Schleinitz" (29. Juni 1874), mit einer Anzahl wohlgetroffener Porträte, darunter der damalige Kronprinz und Anton von Werner. Ein englischer Gast, Edmund J. Sullivan, bringt märchenhafte und mythologische Szenen im „langen Stil", was recht langstielig ausfällt, aber nicht ohne Reiz ist. Auch zwei Dettmannsche Bilder sieht man gern. Aus einiger Plastik von bedingter Neuheit (Rathausky, Wollek) sei eine lebensvolle Liebhaberarbeit hervorgehoben: die drastische kleine Bronzebüste Hugo Thimigs, in der Rolle des Magisters in „Renaissance", von seinem Kollegen Otto Treßler. Schade, daß Herr Treßler keine Aussicht hat, vom Burgtheater entlassen zu werden; er könnte sich zu einem fermen Plastiker auswachsen. Ein jugendliches Dichterporträt des schneidigen Weißgerber geht so in schwärzlichen Grauheiten (sein „Waldfest" dagegen ist eines der saftigsten Farbenstücke der Ausstellung) und ein Herrnbildnis von Levier im Tennisstil schlägt solche Töne mit eleganterem Finger an. Andere freuen sich des Atmens im goldigen Licht und haben den leibhaftigen Sonnenschein auf der Palette. Das Meisterstück darin ist Angelo Janks großes „Hallali"



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Tonofen, entworfen vom Architekten Robert Örley, Kindergruppe von Richard Tautenhayn, ausgeführt von Bernhard Erndt



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Büfett, entworfen und ausgeführt von F. Schönthaler & Söhne

(Pinakothek), mit den roten Reitfräcken und bunten Koppeln, ganz in Nachmittagsglanz gebadet. Und dabei so leicht und ruhig aus dem Handgelenk geströmt. Aus dem Nachwuchs erblühen noch einige sehr bemerkenswerte Szenen, wo die Sonne den Ton angibt. Von Robert Engels vier bäuerliche Figuren vor einem Bretterzaun (Familienbildnis genannt), von heller Sonne angestrahlt, ein erster großer Erfolg. Pleuers „Feierabend", wo in der Arbeitshalle Männer sich waschen, draußen aber, von dunklen Pfosten mehrfach durchschnitten, die sonnige Abendlandschaft lacht. Dann Wolffs „Kavalierhäuser" aus der Mansardenzeit, mit einer schönen Breite und Wärme gegeben. Dazu Innenräume, wieder von Wolff und Winternitz, mehr oder weniger bewältigt. Schließlich sei Max Buri erwähnt, dessen große Typengruppe „Nach dem Begräbnis", mit vier schwarzen Zylinderhüten und vier braunen Bratenröcken vor hellem Grunde, mit einer in ihrer absichtlichen Luftlosigkeit ergötzlichen Schärfe gegeben ist. Auch in der graphischen Abteilung fesselt einiges. Zunächst die Reihe lebensgroßer Kohleporträte von Samberger, lauter Münchner Künstlerköpfe, wie Carrière die Pariser Größen gemacht hat. Dann die farbigradierten Phantasieszenen Olaf Langes und allerlei putzige Aventuren von Jul. Diez. Ferner haben die Münchener auch eine ganze kleine Glyptothek mitgebracht .Ihre Plastik, namentlich das Porträt steht auf hoher Stufe. Wie Herm. Hahn die Schädel seiner Büsten modelliert oder diese und jene dem Material gemäß stilisiert, kann als musterhaft gelten. Th. v. Gosen, Bermann (Prinzregent, Defregger), Lang, Behn, Floßmann, Ebbinghaus behandeln die Porträtbüste mit Talent. Gosen und Hahn sind auch vielseitig. Man kennt ja die markigen Plaketten Hahns. Auch sein lebensgroßes Reh in Bronze, sichtlich japanisch empfunden — wenn auch die „Krückln" realistisch bleiben — ist ein Beleg seines Suchens nach immer anderen Wirkungen. Th. v. Gosen erfreut unter anderem durch einen lebensgroßen Perseus in Bronze, mit allerlei Anklängen an altes, dabei aber sehr feinfühlig durchgeformt. Im ganzen eine angenehme und anregende Ausstellung, die dem Begriff „München" voll entspricht.

SEZESSION. Im Jänner-Februar findet ein Gesamtgastspiel der Münchener Sezession statt. Es ist die XXVIII. Ausstellung der Vereinigung. Seit 1894, als die Münchener in ebenso kompakter Phalanx das Wiener Künstlerhaus besetzten, um hier das neue Wort

zu künden, ist in der Kunst viel vorgefallen. Damals waren Stuck, L. v. Hofmann, Exter, Dill, selbst noch Uhde, neue Fechter und Angefochtene; jetzt sind sie jenseits von alldem und ein neues Geschlecht wandelt die Pfade, die sie gebahnt haben. Manches in dieser Ausstellung schmeckt schon wieder nach „Schule". Man erkennt etwa Dill und Zügel weithin an ihren Schülern (Reiniger, Schramm-Zittau), am wenigsten Stuck, bei dem die Naturen nicht so in Methode aufgelöst werden. Im allgemeinen ist der dekorative Zug, wie ja in ganz München („Scholle"!), weit stärker geworden. Eine Art Prinzip der Farbe um der Farbe willen hat sich aufgepflanzt, und da das Auge nun einmal zunächst auf Farbenwahrnehmung eingestellt ist, findet man alles in der Welt koloristisch. Wer hätte etwa gedacht, daß jemals ein feiner Farbenseher wie Nißl einen Innenraum der Glyptothek mit seinen gelben und grünen Kunstmarmorwänden, roten Säulen und gipsigen Statuen im hellsten Sonnenlicht als interessantes Farbenmotiv verwerten würde? Und ihm fällt selbst das „malerisch" aus. Neben solchen Neuäugigen hat aber die Münchener Sezession auch noch eine alte Garde, der die Lenbach-Zeit ins Gesicht geschrieben ist (Habermann, Samberger) und die Eklektik eines Albert v. Keller, die den Weg von Munkacsy bis zu F. A. Kaulbach zurückgelegt und sich mit allen Zwischenerlebnissen abgefunden hat. Natürlich fehlt auch der Rückschlag ins ganz Alte nicht, das ja in neuen Händen von der richtigen Naivität, wie bei Haider, einen aparten Reiz gewinnt. Und dieses gute Alte taucht mitunter selbst in hochmodernen Bildern gleichsam dämonisch auf und guckt mit den klaren Augen von damals durch die Farbenschleier von heute. Ein köstlicher Fall dieser Art ist Knirrs Selbstbildnis, dem man sein Datum gewiß deutlich ansieht, wo aber im Schrankspiegel die ganze Szene sich mit einer plastischen Klarheit abbildet, als habe man den Durchblick in das Hinterzimmer eines Bildes von Vermeer von Delft. Der Gesamteindruck von alldem ist jedenfalls der eines reichlich fließenden Kunstlebens. Die Honoratioren der Münchener Sezession sind gut vertreten. Am wenigsten gut Uhde mit dem bekannten Bilde des Schauspielers Wohlmuth als Richard III. und einer Szene: „Kind und Hund". Für heroische Absichten nach



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Büfett, entworfen von Albrecht Pasternak, ausgeführt von Pasternak & Geiringer



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Schrank, bemalt, aus dem Alpachtale, entworfen von Prof. Josef Tapper(†), ausgeführt von Gabriel Hammerl, Innsbruck

älterem Wurf, wie der Richard, reicht bekanntlich Uhdes Faust nicht; das andere Bild, obgleich das Fell des Hundes sein feines Tönespiel hat, ist als ganzes schwer und schmutzig. Von Stuck sieht man fünf Bilder. Seine „Salome", auf das alte Stucksche Schwarzweißrot gestellt, ist stark verzeichnet und karikiert. Sein Porträt des Prinzregenten, in schwarzem Ordenskostüm, mit schwarzen Druckern in Umriß und Schatten, ist eine zeichnende Malerei, die unter sichtlicher Mühsal doch wirksam zu werden weiß. Lenbach ohne Sauce. Ein flöteblasender Kentaur ist am ehesten der „alte" Stuck, der mühelos sich selbst gibt; ein jugendlicher „Bacchus" ein ausgiebiger Farbenfleck aus obligaten Elementen der römischen Renaissance; ein „Zweikampf" von schwarzen Spaniern in weißer Bogenhalle wegen einer national kostümierten Dame starrt von parodistischen Pointen und ist von diesem Gesichtspunkt ebenso genießbar als irgendein Böcklin-Scherz. Herterichs „schwarzer Ritter" (Pinakothek) zeigt seine volle Kraft, sein weißes Interieur ist eine anziehende Übung in jetzigem Farbenschauen. Das Wahrnehmen der Durchsichtigkeiten in dieser Körperwelt, nebst der dazu nötigen Augenübung, bildet den Reiz so manches trefflichen Bildes dieser Ausstellung. So bei Landenbergers „Am Fenster", mit weiblichem Rückenakt. Solche Aktstudien kommen noch mehrfach vor bei jungen Leuten von Talent, so bei Hummel, wo nur das grelle Weiß auf einem Knie stört, und bei Philipp Klein, wo der Innenraum mit ganz bemerkenswerten Finessen zur Hebung des Fleischtons gestimmt ist. Klein hat auch eine lebensgroße spanische Tänzerin in Schwarzgelb, die recht locker behandelt ist, aber doch die schwebende, spielende Farbigkeit vermissen läßt und darum auf die Dauer leer erscheint. Von Hummel ist übrigens noch ein weißes Kinderporträt zu loben, eines der tonigsten Bilder an allen diesen Wänden.



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Kragen, Häkelspitze, ausgeführt im k. k. Zentralspitzenkurs in Wien

Sieht man sich nach Whistlerschen Einflüssen um, so fehlen selbstverständlich auch diese nicht.

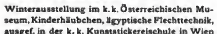
KARL LARSSON. In Miethkes Salon am Graben hatte man das Vergnügen, eine reichhaltige Ausstellung von Bildern und farbigen Zeichnungen des schwedischen Meisters Karl Larsson zu besichtigen. Seine ganz moderne graphische und malerische Welt war schon auf mancher großen Ausstellung die erfrischende Oase. Sie ist die richtige Kleinwelt, in der er sich eine Heimkunst von ganz persönlichem Gepräge geschaffen hat. Sein Haus und Garten, seine Familie, ein paar Freunde, das ist der Schauplatz, das sind



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Teppich, entworfen von Prof. Rudolf Hammel, ausgeführt von J. Ginzkey, Maffersdorf

die Figuren. Wie oft hat er sie gemalt, bei ihren kleinen Heimlichkeiten, die Dagmar und die Kersti und die Susanne, und den kleinen Esbjörn, alle diese hochblonden Wesen, die für ihn so voll malerischer Motive sind. Und seine Frau Karin, die ein so vorzügliches Modell abgibt, wie auch jetzt wieder in manchem reizvollen Stück. Einmal lesend unter der elektrischen Lampe, in einen rot karrierten Wollenschal gehüllt, die Stumpfnase recht ins Profil gestellt. Und einmal, ganz köstlich, mit ihrem Weißzeug beschäftigt vor dem großen Wäschekasten am dreifach breiten Fenster, hinter dessen Scheiben auch der weiße Winter sein Weißzeug ausbreitet. Sein Haus in Sundborn ist für ihn ein unerschöpfliches Malernest. Mit all den farbigen Täfelungen, roten, grünen und gelben Möbeln von halb bäuerlichem, halb modernistischem Habitus, im Brettlstil, im „Sprießelstil", etwas Sheraton dazwischen und etwas Japanerei. Und mit den Lichtfluten der wandbreiten Fenster, in denen das Rote so rot und das Grüne so grün aussieht. Mit all dieser Tageshelle, deren scheinbare Nüchternheit eine so feine Skala kühler Farbentöne entwickelt, wie





Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Kinderhäubchen, ägyptische Flechttechnik, ausgef. in der k. k. Kunststickereischule in Wien



Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum, Täschchen, gestickt, entworfen von Franziska Hofmanninger, ausgeführt von Josefine Lang

in dem „Porträt der Frau Pfannstiel" und manchen anderen. Es ist eine helle, nordische Welt, ohne den herkömmlichen Atelierspuk von einst. Obgleich auch Larsson mitunter einen vollen Griff in das Tieftonige tut, wie in dem großen Ölbilde „Märchen", wo zwei seiner Kinder unter der elektrischen Lampe am Tische sitzen, im goldbräunlichen Lichtnebel, und die ältere ein Märchen vorliest, sie selbst als abenteuerlich dunkles Schattenbild vom Rücken gesehen. Kein Wunder, daß das Märchen als leibhaftige Vision über die Tischplatte läuft, die arzurblaue Königstochter mit dem purpurroten Galan, in einen kleinen Regenbogen gefaßt — husch, sind sie auch schon vorbei. Es ist immerhin etwas, daß der leichthändige Illustrator und Improvisator so ein großes, tonreiches Bild doch fest zusammenzuhalten weiß und nicht ins Leere geraten läßt. Das Spiel der schummerigen Schatten lockt den rotbärtigen Sohn des Sonnenlichts (der in einem Selbstbildnis so wuchtig „auf Fleischton" abkonterfeit ist) und er gibt dann Szenen wie „Mutter und Kind", ein förmlich Munchsches Motiv, oder die „Bandweberin", ein Aquarell von ausgiebiger Rot- und Gelbwirkung des Nationalkostüms im Lampenschein. Sein eigenstes Gebiet ist aber doch die Hellmalerei in freizügigster Handschrift, oft geradezu mit farbigen Kreiden hingeschrieben und zum Teil mit breiten Lavierungen gestimmt. Ein Element von ornamentaler Arabeske ist darin, und eine Menge Witz des Augenblicks, wie bei Raffaelli etwa. Auch in der reinen Landschaft macht sich dies geltend, so in dem meisterlichen großen Aquarell „Unter den Birken", dessen hellgrünes Gesprenkel mechanisch aus Farbe und Luft gemischt scheint. Anderseits geht er auch figural bis ins Lebensgroße; wie zum Beispiel das Stubenmädchen Martina auf vollgehäuftem Brett den saftigen Familienimbiß hereinbringt. Ein Effekt, ohne der netten Martina nahetreten zu wollen, wie Paulus Potter ihn wagte, als er den lebensgroßen Stier in Öl malte. Die ganze Kunst Larssons ist etwas durchaus Erquickliches. Wie bei Eugène Carrière, sprießt sie aus tief sittlichem Grunde, der Reinheit und Liebesfülle des Familien-



Der neue Bodenseedampfer „Rhein“, entworfen von H. E. v. Berlepsch-Valendàs in Planegg-München

lebens, und wie bei ihm, hat sie einen eigentümlichen, vollgültigen, künstlerischen Ausdruck gefunden. Freilich auf der Lichtseite der Menschennatur, während Carrière geschaffen war, im Schatten des Lebens zu wandeln, dessen tragische Mächte zu fühlen.

HANS SCHLESINGER. Ein junger Wiener, dem man römische Studien und Pariser Eindrücke ansieht, hat eine Ausstellung seiner Bilder bei Miethke in der Dorotheergasse. Er macht den Rausch der großen römischen Malerei durch, in deren Schätzen er zu wühlen versucht. Kopien wie der Innozenz X. des Velazquez, der bei ihm viel röter ausfällt als das fein herabgedunkelte Original, zeigen den Bann der ewigen Stadt. Große Akte und Szenen wie „Orpheus und Eurydike“, „Judith“, Porträtstudien vom schweren Wurf der Renaissance zeigen eine unfertige Technik, der doch mitunter eine tüchtige Gewandstudie gelingt, wie das braune und gelbe Kostüm des Damenporträts Nr. 6. Die Mängel des Zeichnens sind natürlich besonders störend. So mancher Deutsche hat in Rom diesen Leidensweg zurückgelegt; auch Große, wie Anselm Feuerbach, an dessen frühes Wollen das des jungen Malers zum Teil erinnern mag. Ein Talent für farbige Stimmung ist jedenfalls vorhanden. So in den Sonnenstudien auf seiner Terrasse, auch mit einer weiblichen Figur ausgestattet. Oder in einer römischen Vedute: „Via della Pacificazione“, wo die Lichter und Schatten des Tages sehr ansprechend zur Geltung kommen. In Venedig und Versailles stellen sich andere Anregungen ein, manchmal nicht ohne Glück. Oder es schlägt eine derb realistische Stunde, wo er eine alte Bäuerin mit der Handfestigkeit eines Russen hinmörtelt. Zum Ausdruck der eigenen Persönlichkeit ist er noch nicht gelangt; alle paar Schritte spiegelt er einen ganz anderen Einfluß wieder. Aber er wird sich finden.



Eckpartie in dem neuen Bodenseedampfer „Rhein", entworfen von H. E. v. Berlepsch-Valendàs in Planegg-München

KLEINE NACHRICHTEN

AUS DEM BERLINER KUNSTLEBEN. Im Salon Cassirer ist die Schwarz-Weiß-Ausstellung der Sezession eröffnet worden. Temperament und Physiognomie lebt in den Spiegelungen dieser zeichnenden Künste und es ist von unerschöpflicher Anregung, die wechselnde Fülle dieser Handschriften zu studieren.

Außerordentlich fesselnd stellt sich hier das zeichnerische Werk Vincent van Goghs dar. Dieser Künstler-Schmerzensmann, der gleich dem Maler des Zolaschen l'Oeuvre sich vor dem farbigen Phänomen konvulsivisch berauschte und von seinem Fieber verzehrt wurde, ein Besessener, der keine Befriedigung für die rasende Wut seines koloristischen Nachschaffensdranges errang, hat sich in seinen Bleistiftblättern ein Reich erobert, in der er der Sklaverei des Wetteiferns mit der Natur entgeht und souverän zum unabhängigen Herrn der Darstellung wird. Gogh hat sich eine kühne und fabelhaft sichere Technik ausgebildet, eine Strichführung, die die Natur nicht ängstlich ab- und nachzuschreiben sich bemüht, sondern in einer ganz eigenen fruchtbringenden Art die Bilder in den Sinnen des Betrachters hervorruft und erwachen läßt.

Aus einem Kreuz und Quer, aus einem Zickzackgewirr von Strichen baut sich leben- und anschauungzeugend das Garten- oder Feldmotiv auf. Eine manchmal fast ornamentale Musterung, — Spitzengewebe, Schachbrettfelderungen, Ellipsen von Halmlinien durchschnitten, Ring- und Kreisfigurationen — schließt sich in der Distanz als ein gegenständlicher Naturausschnitt, als Epheu und Zypressen, als Flachlandschaft, als Blumengarten als Dorfstraße, als Wasserbahn mit Booten zusammen.



Der Speisesaal in dem neuen Bodenseedampfer „Rhein", entworfen von H. E. v. Berlepsch-Valendàs in Planegg-München

Ein spannendes geistiges Vergnügen bringt die Betrachtung dieser Blätter. Ein Stoff wird hier erobert, zersetzt und aus dem Chaos neu wiedergeboren, die Materie wird in geistigem Spieltrieb überwunden, man sieht in das Jenseits des Künstlers, der die äußeren Zeichen dieser Welt zu eigenen Wesenswerten transponiert.

Ein Ähnliches, aber in ganz anderer Handschrift begibt sich auf den Blättern Max Liebermanns. Er bleibt auch in den Zeichnungen der Maler. Nicht der Strich und die Kontur, sondern die weiche aufgelöste Schwarz-Weiß-Fläche ist sein Mittel. Seine Strandvariationen nach dem Sturm, die Dünenblicke, die badenden Knaben, sind in Atmosphäre getaucht, sie schwimmen in Luft und wogender Weite.

Bei manchen Blättern, der Judenstraße in Amsterdam, hat man das Gefühl, daß ein Nervenstrom mit zuckenden Vibrationen sich aus der künstlerischen Hand ergossen, so frappant, so sprühend ist hier ein Lebensgewirr in ganzer Intensität gepackt und mit Atemzug und Pulsschlag, mit Stakkato und der unendlichen Melodie der Bewegung gebannt. Und dann sieht man den Herrn und Meister solcher Geisteskraft und Kunst: das Selbstbildnis, radiert, mit dem unersättlichen Blick und dem scharfen, unerbittlichen Profil des Raubvogels, der auf die Beute stößt, im Fluge, unfehlbar.

Die packende Faust der Charakteristik fühlt man bei Lovis Corinth. Sie rührt uns stark an in der Zeichnung, die Rudolf Rittner als Florian Geyer vor dem Ende darstellt. Das Porträt eines Seelenzustands ist das, das zur Gestalt gewordene, leidenschaftlich zusammengedrängte Gefühl eines höchsten Schicksalsmoments. Wie eine dunkle Flamme loht es auf vom schwarzen Ritter und in seinen Augen schaut man die wilde, düstere Hoheit des Todgeweihten.

Verwandte Rasse, tragische Wucht und seelisches Pathos, das spröde, karg und unpathetisch sich gibt und dabei durch drängende innerliche Gewalt über die Alltags-



Wandpartie in der Kajüte I. Klasse des neuen Bodenseedampfers „Rhein", entworfen von H. E. v. Berlepsch-Valendàs in Planegg-München

grenzen zu einem Riesenmaß der Schicksalsstimmung wächst, haben die Zeichnungen der Käthe Kollwitz. Eherne Griffelschrift vom menschlichen Leiden. Sie ging auf Wegen der Hauptmann-Welt. Ihr Weberzyklus war voll Verzweiflungsschrei und schwerer dumpfer Nöte. Hier sieht man von ihr Szenen aus dem Bauernkrieg von atembeklemmender tumultuarischer Gewalt, voll entfesselter Raserei. Eine Furia des Strichs fährt daher, eine Sturmgeißel peitscht den Empörungsrhythmus dieser Massen, diese zeichnerische Darstellung hat etwas sich Bäumendes, sie hetzt dahin wie eine apokalyptische Dämonenjagd. Voll schweren Ernstes sind einige Menschenstudien. Les Misérables ist das Thema, die Runen der Sorge in knochigen Frauengesichtern, das Versteinerte, Starre der hoffnungslosen, dumpfen Ergebenheit meißelt der Stift.

Ein Parzenblick sieht uns aus diesen Blättern an. Und er folgt uns, wenn wir vor Max Slevogts Zeichnung des „Totenwagens" treten.

Wilhelm Raabes ;,Schüdderump" kommt dabei in Erinnerung, die gräßliche Groteske des kollernd umgeschütteten Pestleichenkarrens mit seinem Gewirr der Glieder und Leiber und der schauerlichen Komik der marionettenhaft durcheinander baumelnden Arme und Beine. Die flackernden Schauerhumore des Nachtstücks hat Slevogts Komposition dämonisch getroffen und sein zeichnerischer Ausdruck für diese „nature morte" von Leichenakten, ist technisch sehr geistreich. Am lebenden Objekt variiert er dann noch einmal das Motiv der gerenkten Exzentrik-Gliederlinie in dem Bild der Yvette Guilbert.

In den Bodensatz des Lebens tauchen die Großstadtskizzen von Heinrich Zille. Eine Suite, den Bruantschen Gassenliedern „Dans la rue" verwandt, aber im unverfälschten Berliner Dialekt. Verblüffend echt in der Charakteristik der Typen des Großstadt-Unkrauts.

Die gleiche Stoffwelt suchen die Skizzen des Parisers Pascin. Doch ihm ist nicht wie Zille die drall-strotzige Wiedergabe des Stoffes das Wichtige und der Endzweck, er ist

artistischer und raffinierter. Seine Zeichnungen haben in den farbigen Erhöhungen, dem Creponlila, dem seidigen Gelb etwas Parfümiertes. Sie sind in Absynthstimmung empfangen und zittern vor nervöser Reizbarkeit. Phantastik ist auch dabei, seltsame tierhafte Zwischengeschöpfe strichelt Pascin manchmal und diese Kreuzungen erwecken den Eindruck moderner Antonius-Versuchungen. Aus der Beardsley-Welt stammt Pascin, doch seine Technik und Handschrift ist ganz persönlich. Er führt in dieser Übersicht zu den dekorativen und ornamentalen Künstlern, zu den Schmuck- und Geschmackstemperamenten über.

Sie treten in mehrfachen Spielarten auf.

Franz Christoph kommt mit der Zeichnung einer barocken Serenissima-Figurine. Die Frauengestalt wird dabei ganz zum Kostümornament, auf ausgezackte Konturenmusterung der Reifrockfläche stilisiert. Es ist aber mehr Arbeit als Einfall und wirkt etwas pedantisch.

Espritvoll sind die Blätter Mathilde Tardifs, die Pascin vergleichbar, erotische Situation in eine visionäre Optik taucht, in eine schleierverhängte, chiffonflorige Beleuchtung. Auch bei ihr ist das Artificielle der Zweck, und die Situation im Zwielicht der Straße oder eines schwülen Zimmers gibt nur die Gelegenheit, mit den farbigen Silhouetten der Figuren ein erregendes Spiel zu treiben.

Geschmack und Amateurfreude an witzigen Finessen zeigen die Lithographien Leonards. Sie sind westöstlich in der Mischung ihrer Elemente. Sie stellen ein Atelier-Interieur, eine Putzmacherinnen-Werkstätte mit den farbigen Mitteln, mit der Flächenzeichnung japanischer Holzschnitte dar, mit jenen blaugrauen, fahlgrünen, sandkörnigen Tönen und sie erreichen ihre Wirkung virtuos. Besonders witzig und gelungen erscheint diese Technik bei einem Motiv, das an sich gar nicht dekorativ ist, einem banalen proletarischen Kinderfrühstückstisch mit einer blaugewürfelten Wachstuchdecke und Blechtöpfen. Und dieses hoffnungslose Ensemble wird doch in eine tonige Harmonie eingestimmt.

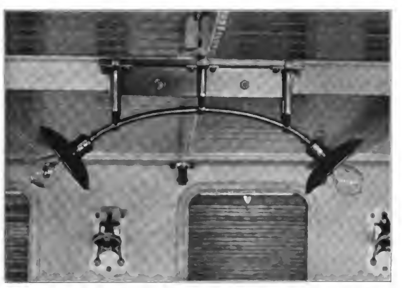
Das Kuriose sucht Wassily Kandinsky. Er belustigt sich an technischen Raritäten. Seine Spezialität sind illuminierte Bilder auf dunklem Grunde. Sie gleichen den Lampenschirmen, an denen Ornamente ausgeschnitten und mit farbigen Seidenpapieren hinterklebt sind. Diese Bilder haben Transparenz und koloristische Lichtreize, aber sie sind etwas zu zahlreich vertreten; soviel künstlerische Tragkraft haben diese Miniaturbühnenscherze denn doch nicht. Und einiges andere zum Beispiel der Winter, eine Frauenfigur mit breitflachem Hermelinmuff vor dem schwarzen Reifrock ist nur eine Plakatflächenkunst, wie sie heut viele erkannt haben, und im Motiv nicht einmal von persönlicher Erfindungsnote.

Stets aber interessiert und spannt uns Orliks dekorative Handschrift. Eine Radierung „Das Gewitter kommt" ist sehr geistreich in einer Technik von prasselnden Strichen angelegt; hingefegt ist sie; der Unruhrhythmus der Menschenbewegung bei daherfahrenden Windstößen und sausenden Regenschauern erfüllt hier die ganze Szenerie. Es wirkt, als ob der Gutshof mit Giebeln und Wänden und der Staffage der Mäher und Feldarbeiter ins Rutschen gekommen wäre.

Dann eine ganz andere Erscheinung: der letzte Akt „Michael Kramer" in einer Radierung verdichtet. Es ist ein schon bekanntes Werk, aber es spricht immer wieder eigen und nachhaltig. Einfach und still ist es mit der Gardine als Hintergrund, hinter der in seinem Sarge der Totgehetzte ruht, „einer Mutter Sohn", und an dem Gardinenspalt die Figur der Trauernden mit dem Kranz, links vorn das breite Atelierfenster, und an ihm gelehnt, den Blick in ein Nichts, der alte Kramer, mühselig, in sich hinein geduckt. Tonlose stumme Traurigkeit und Hilflosigkeit, endlose Lebensebbe spricht dieses Blatt aus.

Und als ein Menschencharakteristiker mit ornamentalen Mitteln zeigt sich Orlik in seinem Holzschnitt-Bildnis Ferdinand Hodlers, des Schweizer Malers. Wie er hier die Wesenszüge auf die einfachste Formel bringt, das massig-ballige Schweizergesicht zwischen dem Haarbusch und dem Waldmenschbart, das ist von leibhaftigster Gewalt.

Ins hohe Reich der Formen zu einem Edelreigen führen Ludwig von Hofmanns Tänze, eine Serie von zwölf Lithographien, die im Inselverlag erschien. Schweben auf,



Beleuchtungskörper in Bronze, Kajüte I. Klasse des neuen Bodenseedampfers „Rhein", entworfen von H. E. v. Berlepsch-Valendàs in Planegg-München

schweben ab in Gleiten und Neigen, eine Gliedersinfonie voll Anmut und Glück gelöst und heiter „nicht die Schwere dieser Erde, nur die spielende Gebärde".

Zu den zeichnenden Künsten gesellt sich das Werk der Plastiker. Teils Skulpturales, teils — und das ist als Atelierblick interessant — Skizzen auf dem Papier. Lederer, Gaul, Maillol kann man so in ihren Notizen belauschen. Bemerkenswert ist, wie bei der Torsoskizze Maillols auch schon das Rissige, Zuckige und Verwitterte der Kontur, das seine Plastiken lieben, in Tonandeutung angegeben ist.

Von Plastiken sieht man einen stehenden Bronzebären von Gaul; einen Bogenspanner von Friedrich; einen Bronzefries Aktäon von Ignatius Taschner. Eine Stiletude ist das, an die hellenistischen Formspiele der neuen Römer, Volkmanns vor allem erinnernd, dazu eine gewisse ironische Charakteristik in dem „verhirschten" Aktäon mit dem endenreichen Hauptschmuck, und eine reizvoll komponierte Flächengliederung in dem Sprungrhythmus der andrängenden Rüden voll Hebung und Senkung.

Diese Sezessionsausstellung ist von höchst künstlerischer Distinktion, Auslese kleinsten Umfangs, doch in den strengen exklusiven Grenzen eine Fülle der Gesichte.

• • •

Russische Ausstellung. Eine noch stärkere Überraschung als das Gastspiel des russischen Theaters brachte die Ausstellung alter und neuer russischer Kunst, die jetzt bei Schulte stattfindet.

Vor allem fesseln die Bilder aus dem XVIII. Jahrhundert in ihrem zum Teil sehr merkwürdigen, rassig nuancierten Verhältnis zu der gleichzeitigen Kunst des übrigen Europa. Ein slawisches, manchmal fast mongolisch wirkendes Rokoko und dabei eine aufs höchste gesteigerte malerische Ausdruckskraft für das Dekorative, Repräsentative des Kostüms, für das mattschillernde Lüster der Atlasstoffe, für blumendurchwirkte Brokate, für den Emailglanz des Schmucks.

Ein russischer Canaletto ist Theodor Alexejew. Er malt in graugrünen Tönen, flächig, projiziert den Marmorpalast und den Palastkai in Petersburg.

Der große russische Rokokokünstler ist Dmitri Lewitzki. Er malt die Schönheitsgalerie von Hof und Gesellschaft, und er malt die Pensionärinnen des Smolnyschen Instituts, hier sieht man jene geblümte Pastoralen ins Slawische übersetzt und in dieser Mischung von einem ganz seltsamen Reiz.

Lewitzki kam nie aus seinem Vaterlande fort. Bei seinem Schüler Borowikowsky wird manches in seinem Zusammenhang mit der gleichzeitigen Kunst erklärlicher, denn er war auch ein Schüler Lampis. Und an die Miniaturmalerei erinnert vielfach seine schmeichlerische Frauenbehandlung, seine zärtliche Drapierung mit wehendem Florschal, seine Perlengehänge, das Flaumige des Teints, das schmachtende Blaß der Seidenstoffe. Er ist aber auch ein brillanter Charakteristiker. Seine Katharina im Vordergrund einer steifen steilen Parkperspektive mit einem Obelisken, in breitem blauen Kleid voll spielender Lichter, den gebieterischen Stock in der Hand und dem strengen Herrengesicht, wirkt imposant; friederizianisch könnte man sagen.

Ein Watteau-Temperament ist Stschedrin. Sein Springbrunnen im Park von Peterhof ist bestrickend in der hellen malerischen Musik der silbrig rieselnden Fontäne auf dem Hintergrund des Naturtheaters voll weichen schwimmenden Grüns der Laubwipfel.

„Zum Entzücken gar" sind die russischen Biedermeiereien. Die Interieurs von Peter Wedenetzky und Kapiton Zelenzow. Das sind die Originalstimmungen, in die nachfühlend heute Somoff und Walser tauchen.

Somoff ist selbst hier reich und gut vertreten mit seinen fein gehauchten Echos du tempe passé und auch mit angewandter Kunst, mit grazilen Porzellanstatuetten, hergestellt in der Petersburger kaiserlichen Manufaktur.

Von anderen lebenden Gegenwartskünstlern trifft man den uns bekannten Maliawin, dessen malerische Fanfare „Das Gelächter", in ihrer schmetternden Koloristik sehr einprägsam war. Seine Bäuerinnen in rotgellendem Gewand mit Stickereien gleich flackernden Feuerblumen verraten unzweifelhaft ihren Urheber.

In der russischen Gegenwart entdeckt man viel Können, eine Virtuosität, alle technischen Sprachen mitzureden — Kosmopolis. Es gibt russische Japaner, Monets und Manets, Beardsleys, Goghs, Maillols, Brangwyns. Überwiegend scheinen die dekorativen Temperamente, die Stil-Amateure. Viel Bühnenszenerien und Figurinen sieht man, Rokoko- und Empirephantasien, Kostümentwürfe, tout comme chez nous.

Ein Geschmackstemperament, an Vuillard erinnernd, doch selbständig, ist Tatjana Lugowskoi, mit ihren petites filles-Bildern: Pensionärinnen zwischen weißen Mädchenstubenmöbeln, in lila und grünen Kleidchen, uniform aufmarschiert. Eine Stimmung wie in Wedekinds Mine-Haha, und dabei von farbiger Gourmandise.

Feinschmeckerisch in ihren tönigen Harmonien sind die Porträte von Valentin Serow, famos der junge Graf, vor den weißen Hund gestellt.

Schließlich gibt es auch Skulpturen und Objets d'art, viel Keramik, von impressionistischem Griff der Modellierung, frappante Masken und Tierornamente (an Carriès erinnernd), seltsame ethnographische Legendenfiguren, Gogols Phantasien und Gestalten zu dekorativen Grotesken gebildet. Felix Poppenberg

LETZTE ZUFLUCHT — VON JOSEF BREITKOPF-COSEL. Der Bildhauer Josef Breitkopf-Cosel gehört zu den jüngeren Künstlern Berlins. Geboren in Oberschlesien an der österreichischen Grenze, hat er zuerst in Gleiwitz bei einem Bildschnitzer (Münchener Schule), der meist für Kirchen arbeitete, gelernt. Später arbeitete er längere Zeit in verschiedenen Städten. Mehrere Preise und Diplome, die ihm verliehen wurden, gaben den Anlaß zu einem mehrjährigen Studium in Berlin. Einige Jahre hat er dann in Berliner Ateliers an Denkmälern mitgearbeitet sowie auch an den bildhauerischen Arbeiten im Innern des Reichstagsgebäudes, Abgeordnetenhauses und des Palazzo Caffarelli in Rom. In den Jahren 1900 bis 1903 leitete er in der Kunstgewerbeschule zu Charlottenburg die Bildhauerklasse. In seinem eigenen Atelier hat Breitkopf mannigfache künstlerische Arbeiten ausgeführt. Werke von ihm waren auf den großen Berliner Kunstausstellungen sowie auf anderen Kunstausstellungen vertreten; die Städte Breslau, Tarnowitz, Charlottenburg, Festenberg, Kolonie Grunewald besitzen von ihm Arbeiten. Sein neuestes Werk ist „Letzte Zuflucht", das in griechischem Marmor ausgeführt

auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1906 ausgestellt war.

GERMANISCHE FRÜHKUNST. Mit Recht hat man sich in den letzten Jahren wieder mehr dem Studium der Volkskunst zugewandt. Ein neues Werk mit dem angeführten Titel kann in dieser Beziehung wohl zu den bemerkenswertesten gerechnet werden.* Es ist immer fesselnd zu sehen, wie Formen, die sich in den Mittelpunkten verfeinerter Gesittung entwickelt haben, nach vereinzelten Vorbildern und Erinnerungen von einfacheren Handwerkern oder im unmittelbaren Hausbetriebe, dem einfacheren oder in gutem Sinne einfältigeren Empfinden und den einfacheren Betrieben und Mitteln entsprechend, umgewandelt werden.

Wenn es nun natürlich auch vollkommen verfehlt wäre, die so entstandenen, für eine gewisse Sphäre echten und entsprechenden Formen einfach in höhere Kulturverhältnisse zu übertragen, so können wir doch die Anregung daraus ziehen, auch unsere verfeinerten Kulturformen, wenn es sich um einfachere Aufgaben des Alltags handelt, in echter Weise vereinfachend umzuformen.

In diesem Sinne kann denn auch die Kunst ausgedehnter primitiver Zeitabschnitte anregend wirken. Es sind ja die meisten primitiven Zeiten der Bauern- oder Volkskunst vergleichbar; denn nur in den allerseltensten Fällen kann man von wirklich „voraussetzungs-" oder „ahnenlos" entstandener Kunst sprechen. So weit unsere Überlieferung zurückreicht, hat immer schon ein Volk auf das andere und irgend eine frühere auf die jeweilig bestehende Kunst gewirkt. Die Annahme ganz indogener Kunst beruht meist auf Irrtum oder Mangel an Erkenntnis. Vieles scheinbar ganz ursprünglich Gewordene ist in Wirklichkeit nur volkstümliche Vereinfachung oder Rückbildung.



Letzte Zuflucht, Marmorskulptur von Josef Breitkopf-Cosel

In gewissem Sinne kann man wohl sagen, daß auch der größte Teil der spätantiken und frühmittelalterlichen Kunst auf weiten Gebieten des ehemaligen griechisch-römischen Reiches und des sonstigen Europa, so weit es für die Kunst überhaupt in Betracht kommt, nur Volkskunst in dem oben angedeuteten Sinne darstellt.

Neben Erinnerungen reisender Künstler und Handwerker, neben einzelnen Goldschmiedearbeiten und anderen Kunsterzeugnissen boten vor allem die Gewebe, die aus den höchstentwickelten Teilen bis in die fernsten Gebiete gelangten, Anregung zu formellen Gestaltungen. Man erkennt dies zum Beispiele recht deutlich bei den Arbeiten an den Kirchen zu Urnaes und Pomposa oder an den Brüstungsplatten zu Aquileja, die in dem angeführten Werke abgebildet sind.

Durch solche Anregung erklärt sich auch das Vorkommen selbst indischer Darstellungen, zum Beispiele eines Garuda auf einem Taufsteine zu Stockholm. Besonders stark sind in den germanischen oder von Germanen besetzten Gebieten natürlich die

* Germanische Frühkunst. Herausgegeben von Prof. Karl Mohrmann und Dr.-Ing. Ferdinand Eichwede (Leipzig, Tauchnitz), bisher erschienen 9 Hefte, im ganzen 12 Hefte.

Nachklänge der neugriechischen und näheren orientalischen (sarazenischen) Kunst. Und daß Werke aus Italien und dem Norden einander vielfach so nahe stehen, erklärt sich auch aus dem volkstümlichen Charakter der meisten Kunstwerke jener Zeit. Bei jeder Ausstellung volkstümlicher Arbeiten kann man ja mit Staunen bemerken, wie nahe volkstümliche Werke scheinbar ganz fremdartiger Völker einander kommen; so ist es oft schwer, slawische und spanische Textilarbeiten voneinander zu scheiden oder selbst ältere orientalische und neuere skandinawische. Auch Zeitbestimmungen sind bei solchen Werken natürlich oft schwer zu treffen, da die Vereinfachung und Rückbildung die Unterschiede der fortgeschrittenen Kunst gar leicht verwischt und manche vereinfachte Form sich durch Jahrhunderte erhält. Man wird daher bei der zeitlichen Bestimmung der im Werke abgebildeten Arbeiten außerordentlich vorsichtig sein müssen. In manchen Fällen kann, wenn man dies außer acht läßt, ein Irrtum von Jahrhunderten unterlaufen.

Bezeichnend für die Volkskunst ist auch die geringe Anzahl der zur Verfügung stehenden Motive und der Mangel klarer Formenscheidung und plastischen Empfindens. Holzschnitzereien wie die an den Kirchen zu Aal oder Telemarken gehören wohl zum äußersten in dieser Richtung und sind in mancher Beziehung sogar dem ganz primitiven Schaffen einiger Südseevölker zu vergleichen. Der Primitive verlangt von der Kunst eben vielfach eine direkte Berauschung seiner Sinne; es ist wie eine Traumphantasie, die sich da vor uns entwickelt. Die Visionen weiter entwickelter (ich sage natürlich nicht besserer) Individuen und Völker sind gemeinhin ganz anderer Art.

Manchmal treffen wir in dem besprochenen Werke allerdings auch Arbeiten, die entschieden nicht volkstümlichen Charakter, wie er hier gemeint ist, aufweisen, sondern das Gepräge der jeweilig am meisten vorgeschrittenen Kunst. Nun, diese Vermischung von Volkskunst in unserem Sinne mit vorgeschrittenen Kunstwerken erklärt sich aus einem prinzipiellen Gegensatze zwischen den Herausgebern des Werkes und dem Unterzeichneten. Die Herausgeber sehen nämlich alles Dargestellte als eine spezifische Äußerung eigentümlicher, größtenteils unabhängig entstandener, germanischer Kunst an; sie haben das Werk anscheinend auch nur deshalb unternommen, um diesen spezifisch germanischen Kunstgeist nachzuweisen und, wie im Vorworte angedeutet wird, auf den vorliegenden Beispielen womöglich eine neue primitive Kunst aufzubauen. Hierin kann der Unterzeichnete den Herausgebern nicht folgen und es wäre ihm und wohl vielen anderen auch lieber gewesen, wenn die Herausgeber, die darin allerdings ihrer Hauptidee folgen, die Kunstwerke verschiedener Gegenden und Zeiten nicht allzusehr vermischt hätten. Auch hätten sich, von anderen Voraussetzungen ausgehend, wohl manche Zusammenhänge erkennen lassen, die in dem Werke direkt abgelehnt werden. Man hätte dem Werke dann natürlich auch einen anderen Titel gegeben und die Beschreibungen der Arbeiten anders gefaßt. Doch könnte dieser prinzipielle Streit nur entschieden werden, wenn Stück für Stück durchgenommen würde.

Jedenfalls ist es aber gut, daß so viele interessante Arbeiten nun in so trefflichen Abbildungen vorliegen; denn es ist ganz zweifellos, daß ein großer Teil des im Werke Gebrachten bisher nur schwer oder nur in ungenügenden Abbildungen zugänglich war. Auf jeden Fall kann der Künstler, der Kunstfreund und der Gelehrte Anregung genug empfangen und, wenn der Künstler die Anregungen ohne die Absicht sklavischer Nachahmung und der Forscher ohne Chauvinismus benützt, dann werden sie zweifellos Gutes schaffen. Darum müssen wir den Herausgebern und dem Verleger für die ehrliche Mühewaltung Dank sagen und man kann nur wünschen, daß die Aufnahmen mit gleicher Gründlichkeit fortgesetzt werden. M. Dreger

PREISAUSSCHREIBUNG. Durch eine vom Landesausschuß des Herzogtums Salzburg mit vollem Erfolg durchgeführte analoge Aktion angeregt, erläßt der Landesausschuß des Erzherzogtums Österreich unter der Enns zur Förderung der Erzeugung und des Absatzes der Fremdenindustrieartikel eine allgemein zugängliche

Preisausschreibung für mustergültige Modelle und Entwürfe von verschiedenen Neuheiten auf diesem Gebiet. Die betreffenden Artikel sollen sich nach Form und Ausstattung als typische Erinnerungsobjekte an die Stadt Wien oder an einzelne besonders markante Punkte des Landes Niederösterreich darstellen und zur Anfertigung seitens des niederösterreichischen Gewerbes und Kunstgewerbes aus zumeist einheimischem Material geeignet sein. Die Herstellungskosten eines Gegenstands sollen derartig sein, daß sich dessen Verkaufspreis möglichst niedrig, jedenfalls aber nicht höher als 50 Kronen stellen wird. Die Modelle sowie Entwürfe müssen durchwegs in natürlicher Größe ausgeführt werden und sind — versehen mit einem Kennwort und der Angabe des beiläufigen Verkaufspreises unter Beigabe eines die genaue Adresse des Preisbewerbers beinhaltenden Briefumschlags mit dem gleichen Kennworte — an das Departement für Wohlfahrtsangelegenheiten des Landesausschusses des Erzherzogtums Österreich unter der Enns in Wien, I. Herrengasse 13, III. Stock, bis längstens 30. April 1907 kostenfrei einzusenden. Als Preise werden vom Lande Niederösterreich im ganzen 4000 Kronen ausgesetzt, und zwar: ein Preis zu 1000 Kronen, zwei Preise zu je 500 Kronen, vier Preise zu je 200 Kronen, sechs Preise zu je 100 Kronen und zwölf Preise zu je 50 Kronen. Ferner sind seitens der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien drei Ehrenpreise im Betrage von 500, 300 und 200 Kronen und seitens der Handels- und Gewerbekammer für das Erzherzogtum Österreich unter der Enns ein Ehrenpreis im Betrage von 500 Kronen in Aussicht gestellt. Der Landesausschuß behält sich jedoch eine Änderung der drei ersten Preise des Landes nach Maßgabe der eingereichten Entwürfe vor. Das Preisrichter-Kollegium wird vom Landesausschuß berufen. Bewerber um einen Preis können der Jury nicht angehören. Für die Prämiierung eines Entwurfs sind dessen Beziehung auf ein für Wien oder Niederösterreich besonders kennzeichnendes künstlerisches oder volkstümliches Vorbild maßgebend, überdies kommen die Neuheit der Idee sowie die leichte Herstellbarkeit und die praktische Verwendbarkeit des Artikels als Zier- oder Gebrauchsgegenstand in Frage. Modelle finden unter sonst gleichen Voraussetzungen vor anderen Entwürfen Berücksichtigung. Bei Erfüllung aller in dieser Ausschreibung enthaltenen Bedingungen erfolgt die Auszahlung der Preise innerhalb 14 Tagen nach der Schlußfassung der Jury durch das niederösterreichische Landes-Obereinnehmeramt. Der Landesausschuß erwirbt durch die Preiszuerkennung von selbst das Eigentum an den prämiierten Modellen und Entwürfen und besitzt bezüglich aller anderen Gegenstände das Vorkaufsrecht. Nicht prämiierte und nicht angekaufte Modelle und Entwürfe gehen an deren Einsender portofrei zurück. Für die prämiierten Gegenstände wird seitens des Landesausschusses nach Wahl der Musterschutz erwirkt. Sollten für die Herstellung von Artikeln etwa neue Verfahrungsarten in Betracht kommen, so ist der Erfinder verpflichtet, dies sofort bei Einsendung des Entwurfs anzugeben und eventuelle Geheimnisse der Erzeugung dem die Arbeit ausführenden Gewerbetreibenden mitzuteilen. Den Einsendern prämiierter oder angekaufter Modelle und Entwürfe kann über deren sofort nach der Prämiierung schriftlich gestelltes Verlangen vom Landesausschuß das Recht zuerkannt werden, daß ihr Name und die Prämiierung auf allen Gegenständen, welche unter Zugrundelegung des betreffenden Modells oder Entwurfs zur Anfertigung gelangen vermerkt wird und daß für einen besonders gelungenen sowie im Vergleich mit dem zuerkannten Preise augenscheinlich wertvolleren Entwurf der dessen Ausführung besorgende Gewerbetreibende eine vom Landesausschuß zu bestimmende Erfindungsgebühr abzuführen hat.

PREISAUSSCHREIBEN. Der Meß-Ausschuß der Handelskammer Leipzig veranstaltet unter den deutschen Künstlern einen Wettbewerb zur Erlangung geeigneter Entwürfe zu einem farbigen Plakat, das einen Hinweis auf die Leipziger Messen enthalten und in dem Format Höhe 90 Zentimeter zu Breite 60 Zentimeter sowie beliebigen Verkleinerungen ausführbar sein soll. Als Preise sind ausgeschrieben: Erster Preis 1500 Mark, zweiter Preis 1000 Mark, dritter Preis 500 Mark. Der Ankauf weiterer Entwürfe bleibt

vorbehalten. Die Entwürfe sind bis zum 15. Februar 1907 an den Meß-Ausschuß der Handelskammer Leipzig einzuliefern und sollen nach dem Zusammentritt des Preisgerichts in der Wandelhalle des Neuen Rathauses öffentlich ausgestellt werden. Im übrigen wird auf die vom Meß-Ausschuß der Handelskammer erhältlichen näheren Bedingungen verwiesen.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

SEKTIONSCHEF DR. OTTO BENNDORF †. Am 2. d. M. verschied nach längerem Leiden das Kuratoriumsmitglied des k. k. Österreichischen Museums Sektionschef Dr. Otto Benndorf, Direktor des k. k. Österreichischen Archäologischen Instituts. Eine eingehende Würdigung der großen Verdienste des Verblichenen um Kunst und Wissenschaft werden wir im nächsten Hefte bringen.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monate Dezember von 30.197, die Bibliothek von 1883 Personen besucht.

DIE SPITZENAUSSTELLUNG 1906. Über diese Ausstellung hat das k. k. Österreichische Museum im Verlage von Karl W. Hiersemann in Leipzig ein Werk herausgegeben (Ornamentale und kunstgewerbliche Sammelmappe, Serie IX und X), welches auf 60 vorzüglichen Lichtdrucktafeln 206 der interessantesten und wertvollsten Spitzen der Ausstellung enthält. Der Publikation ist als Einleitung ein „Überblick über die Entwicklungsgeschichte der Spitze" von Kustos Dr. M. Dreger vorangestellt (28 Seiten mit 45 Textabbildungen), ein zweckentsprechend veränderter Abdruck des Dregerschen Aufsatzes „Die Spitzenausstellung im k. k. Österreichischen Museum" in Kunst und Kunsthandwerk 1906, Seite 366 ff. Der Preis des Werkes beträgt Mark 70·—.

VORTRÄGE IM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM. Die Direktion des k. k. Österreichischen Museums veranstaltet in der Zeit vom 23. Jänner bis 13. März 1907, und zwar stets Mittwoch und Freitag um 8 Uhr abends sechs Vortragszyklen. Die Teilnahme an diesen Vorträgen wird auf eine bestimmte Zahl von Zuhörern beschränkt sein und kann nur erfolgen auf Grund einer Einschreibung, für welche eine Gebühr von zwei Kronen für jeden Vortragszyklus eingehoben wird. Die Einschreibungen werden an allen Wochentagen von 9 bis 4 Uhr in der Kanzlei des Museums (I. Stubenring Nr. 5, 2. Stock) entgegengenommen und es werden Karten mit Nummern ausgefolgt, welche den Sitzplatz im Vorlesungssaale des Museums bezeichnen. Das Programm dieser Vorträge ist folgendes: 1. Architekt Karl Mayreder, o. ö. Professor an der k. k. technischen Hochschule in Wien: „Die Entwicklung des Stadtbildes: Altertum und Mittelalter; Neuzeit und Gegenwart" (mit skioptischen Demonstrationen), am 23. und 25. Jänner 1907. 2. Architekt Georg Stibral, Direktor der k. k. Kunstgewerbeschule in Prag: „Das slawische Ornament" (mit skioptischen Demonstrationen), am 30. Jänner und 1. Februar 1907. 3. Dr. E. Schwedeler-Meyer, Direktor des nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg: „50 Jahre deutsche Malerei, 1800 bis 1850" (mit skioptischen Demonstrationen), am 6., 8. und 13. Februar 1907. 4. Dr. Moriz Dreger, Kustos am k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Dozent an der k. k. Akademie der bildenden Künste, Privatdozent an der k. k. Universität Wien: „Über Johann Lukas von Hildebrandt, den Erbauer des Wiener Belvederes" (mit skioptischen Demonstrationen), am 15. und 20. Februar 1907. 5. Dr. Adolf Schmid, a. o. Professor an der k. k. deutschen Universität in Prag: „Kunstrichtungen im Zeitalter Maximilians" (mit skioptischen

Demonstrationen), am 22. Februar, 1. und 8. März 1907. 6. Regierungsrat Dr. Eduard Leisching, Vizedirektor des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie: „Altwiener Malerei. Von Füger bis Waldmüller" (mit skioptischen Demonstrationen), am 27. Februar, 6. und 13. März 1907. Außerdem veranstaltet die Direktion zwei volkstümliche Museumskurse zu je vier Vorträgen an Sonntagnachmittagen von halb 5 bis 6 Uhr, und zwar: Vizedirektor Regierungsrat Dr. Eduard Leisching: „Geschichte des Porträts vom Altertum bis auf die neuere Zeit" (mit skioptischen Demonstrationen), am 27. Jänner, 3., 10. und 17. Februar 1907. Kustosadjunkt Dr. August Schestag: „Die Entwicklung der Architektur in Italien, Österreich, Deutschland und Frankreich im XVII. und XVIII. Jahrhundert" (mit skioptischen Demonstrationen), am 24. Februar, 3., 10. und 17. März 1907. Die Karten zu diesen beiden Museumskursen werden in erster Linie für Lehrpersonen und Kunsthandwerk treibende Arbeiter reserviert. (Einschreibegebühr 50 Heller.)

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

DE VOS, A. De school der natuur. Eenige beschouwingen over Kunst, Antwerpen, H. en L. Kennes. 12°. 41 bl. Frcs. 0.25.

HELBIG, J. L'art mosan depuis l'introduction du christianisme jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle. Bruxelles, G. van Oest et Cie. 4°. 152 p. grav. et pl. hors texte. Frcs. 20.—.

Revue belge des arts décoratifs. I[er] année 1906/7. Bruxelles, impr. G. Fischlin. 4°. Frcs. 15.—.

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

BETHUNE, J. Les anciennes façades de Courtrai. Courtrai, E. Beyaert. 8°. 40 p. et 15 pl. Frcs. 2.50.

DE BEAUCOURT DE NOORTVELDE, R. Monographies illustrées des maisons historiques de Bruges. Gand, F. et R. Buyck. 8°. 40 p. figg. Frcs. 1.—.

DEVILLERS, L. L'hôtel de ville de Mons. Mons, Leroux. 8°. 16 p. Frcs. 1.—.

LEMAIRE, R. Les origines du style gothique au Brabant. I. L'architecture romane. Bruxelles, Vromant et Cie. 8°. XI, 312 p. grav. Frcs. 10.—.

NIEMEYER, W. Peter Behrens und die Raumästhetik seiner Kunst. (Dekorative Kunst, Jän.)

RAPSILBER, M. Rudolf Marcuse-Berlin. (Deutsche Kunst und Dekoration, Jän.)

ROHDE, H. Lüneburg. (Wiener Bauindustrie-Zeitung, XXIV, 10.)

SCHELLEKENS, A. Les fonts baptismaux de l'église Notre-Dame à Termonde. Termonde, A. du Caju-Beeckman. 8°. 11 p. et 3 pl.

VAN HOUCKE, A. Grondbeginselen van de geschiedenis der bouwkunst. III. Moderne bouwkunst. Leuven, K. Peeters. 8°. 307 bl. Frcs. 3.50.

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

BORCHARDT, P. Die neuesten Arbeiten von Paul Bürck. (Deutsche Kunst und Dekoration, Jän.)

BRANGWYNS New Panel for the Royal Exchange. (The Studio, Dez.)

FRIMMEL, Th. v. Vermutungen zur Maltechnik des Niklas Manuel, genannt Deutsch. (Blätter für Gemäldekunde, III, 6.)

S. L. Glasmosaiken und Glasmalereien in Berliner Kirchen. (Sprechsaal, 29.)

TULPINCK, C. La peinture décorative religieuse et civile en Belgique aux siècle passés. Bruxelles, Vromant et Cie. 4°. 24 p. et 24 pl. 8 fascicules à Frcs. 25.—.

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

ARIA, Mrs. Costume: Fanciful, Historical, Theatrical. Illustr. by P. Anderson. 8°. p. 274. London, Macmillan. 10 s. 6 d.

BRODERIE, La, lyonnaise artistique, paraissant le 1[er] et le 15 de chaque mois. I[er] année. Nr. 1. 15 sept. 1906. In-Folio, 8 p. avec dessins. Lyon, Impr. réunies; 128, avenue de Saxe. Abonnement: France, un an, Frcs. 12.—; six mois, Frcs. 6.50; étranger, un an, Frcs. 14.—; six mois Frcs. 7.50. Un numéro, Frcs. 0.50.

CARLIER DE LANTSHEERE, A. Les dentelles à la main. Dentelles aux fuseaux; dentelles à l'aiguille; dentelles à pointe melangés. Bruxelles, Vromant et Cie. 4° 21 feuillets et 135 pl. Frcs. 90.—.

NISBET, H. Grammar of Textile Design. Illustr. 8°. p. 292. London, Scott. 6 s.

PESEL, L. F. The Embroideries of the Aegean. (The Burlington Magazine, Jän.)

VERHAEGEN, P. L'industrie de la dentelle au pays de Namur et Dinant. Namur, A. Wesmael-Charlier. 8°, 12 p.

WEBER, A. La reliure à Verviers. Verviers, G. Nautet-Hans. 12°, 7 p. et 1 pl.

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

FRANKAU, J. 18th Century Colour Prints. 2nd ed. 8°, p. 332. London, Macmillan. 7 s. 6 d.

Reproduction des croquis et compositions du concours typographique international de 1905. Bruxelles, A. et F. Leempoel. 8°, 76 p. Frcs. 2.—.

W. M. Bücherzeichen und Tierbilder von Willi Geiger. (Deutsche Kunst und Dekoration, Jän.)

VI. GLAS. KERAMIK

BURTON, W. Porcelain. Illustr. 8°, pag. 272. London, Cassell. 7 s. 6 d.

FLECK, C. Dreifarben-Schmelz-Photographie. (Sprechsaal, 34.)

LECHEVALLIER-CHEVIGNARD, G. L'Histoire d'une industrie nationale. La Manufacture de porcelaine de Sèvres. In-8, 27 p. Melun, Impr. administrative.

MUSSET, G. La Recette véritable de Bernard Palissy. In-8, 8 p. avec fac-similé. La Rochelle, impr. Tixier.

RHEAD, G. W. & F. A. Staffordshire Pots and Poteries. Illustr. 4°. p. 400. London. 21 s.

S. L. Die keramischen Erzeugnisse Japans. (Sprechsaal, 33.) [Mit Beziehung auf: Japanese Pottery. Being a native report. With illustrations and marks. London, printed by Wyman & Sons lim. 1906.]

— Die keramische Industrie Bayerns und Badens im XVIII. Jahrhundert. (Sprechsaal, 45.) [Über „Die keramische Industrie in Bayern während des XVIII. Jahrhunderts". Von Wilhelm Stieda. Leipzig, B. G. Teubner, 1906, und „Die Kunsttöpferei des XVIII. Jahrhunderts im Großherzogtum Baden." Von Karl Friedrich Gutmann, Karlsruhe, G. Braun].

Stieda, W. Goethe und die Porzellanfabrik in Ilmenau. (Sprechsaal 48; nach dem Goethe-Jahrbuch XXII.)

Ziele und Wege der Kunst in der Glasindustrie. (Sprechsaal, 29.) (Nach einem Vortrag P. Jessens in der Jahresversammlung des Verbandes der Glasindustriellen in Nürnberg.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

LEVETUS, A. S. Old Austro-Hungarian Peasant Furniture. (The Studio, Dez.)

MOLLER, M. Wood-Carving Designs. With a Foreword by W. Crane. London, Batsford. 6 s.

SCHALLER, R. de. Babut du XVe Siècle. (Fribourg artistique, 1906, Okt.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

BOSSENS, L. Chandeliers-Lampe-Plateau, Chapelle de Lorette. (Fribourg artistique, 1906, Okt.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

CUMONT, G. Intaille et monnaies romaines trouvées à Assche-la Chaussée. Bruxelles, Vromant et Cie., 8°. 30 p. fig. Frcs. 1.25.

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

BRÜSSEL

DESTRÉE, J. et G. MACOIR. Exposition d'art ancien bruxellois par J. Destrée. Exposition rétrospective de l'art belge par G. Macoir. Bruxelles, Vromant et Cie., 8°. 46 p. Frcs. 2.50.

DRESDEN

ZIMMER, W. H. Die dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden. (Sprechsaal, 33.)

MÜNCHEN.

MICHEL, W. Ausstellung für Wohnungskunst. (Deutsche Kunst und Dekoration, Jän.)

NÜRNBERG

BAUM, J. Die kunsthistorische Ausstellung in Nürnberg. (Beilage der Allgemeinen Zeitung, 261.)

— NEUMARK, K. Die bayerische Landes-Jubiläumsausstellung in Nürnberg 1906. (Wochenschrift des Niederösterreichischen Gewerbevereines, 48.)

— TIEDT, Ernst. Die bayerische Landes-Jubiläumsausstellung in Nürnberg. (Sprechsaal, 29.)

REICHENBERG

Keramik, Die, auf der deutschböhmischen Ausstellung in Reichenberg. (Sprechsaal, 39.)

— SCHWEDELER-MEYER, E. Das Legat des Freiherrn Heinrich von Liebieg. (Zeitschrift des Nordböhmischen Gewerbemuseums, 1906, 1.)

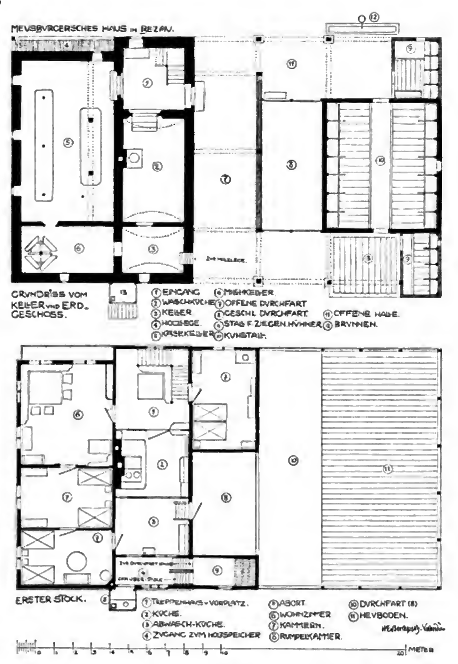
TOURNAI

DELCOURT, H. L'industrie tournaisienne. Revue de l'exposition industrielle et artistique du travail des metaux, 1906. Tournai, Vasseur-Delmée. 12°, Ill. 48 p. grav. Frcs. 0.60.

DAS BAUERNHAUS IM BREGENZER WALD VON H. E. VON BERLEPSCH-VALENDAS-PLANEGG-MÜNCHEN



M äußersten Westen der österreichisch-ungarischen Monarchie liegt, nach Süden und gegen den Rhein hin an die zum Teil von Romanen, zum Teil von Alemannen bewohnten Teile der Schweiz, nach Norden an das von Schwaben bevölkerte bayerische Allgäu grenzend, ein Komplex von Talschaften, die politisch zu Vorarlberg gehörend, zusammengenommen den Bregenzer Wald bilden. Das Land ist bergig; der hintere Wald weist zahlreiche Erhebungen auf, deren Höhe über 2000 Meter beträgt, mithin als eigentliches Hochgebirge bezeichnet werden müssen. Abgeschlossen wie das Land bis vor kurzer Zeit war — es hat in den letzten Jahren auch seine Eisenbahn bekommen, die freilich ein Muster weder im Betrieb noch als Anlage ist — hat es viele Eigentümlichkeiten bewahrt, die man als spezifisch wälderisch bezeichnen muß. Der weibliche Teil der Bevölkerung geht noch heute fast ausnahmslos in der schmucken, dabei schlichten Landestracht. An Sonn- und Festtagen, bei Prozessionen sieht man die „Jungfrauen", auch hoch bejahrte, manche gebückt vom Alter, daherschreiten mit der goldenen Kopfbedeckung, dem „Tschapel", während, was „unter die Haube" gekommen ist, auch meist eine aus Wolle gestrickte birnförmige Haube oder einen dunkelgefärbten Strohhut trägt. Der Stoff der weiblichen Kleidung ist ein fein gefältelter schwarzer Perkal, dessen Glanz durch das „Glasten", ein Polieren des mit einer Wachslösung getränkten Gewebes, hervorgebracht wird. Wer weiß sonst in den Landen deutscher Zunge, daß es ein noch gebrauchtes Zeitwort „Glasten", das heißt glänzend machen, gibt, ist doch selbst das Substantivum „Glast" nur noch in der poetischen Ausdrucksweise gebräuchlich. Lange wird es jetzt, wo auch diese stillen Gebirgstäler den alle Ursprünglichkeit im Volkstum vernichtenden Strom der Fremden allmählich eindringen sehen, wohl nicht mehr dauern und der letzte Glast-Apparat wandert dahin, wo so vieles andere hingewandert ist, was durch den „Fortschritt" der Neuzeit, durch billige Massenprodukte, deren wesentliches Cachet meist in der Geschmacklosigkeit beruht, verdrängt worden ist. Das Landesmuseum in Bregenz wird also nicht fehlgehen, wenn es diese Dinge im Auge behält, um sie dereinst als Zeuge der Tätigkeit einer vergangenen Zeit den Museumsbeständen einzuverleiben. Nebenbei gesagt wäre es mindestens ebenso wichtig, in den Museen die Entwicklung des Handwerkzeugs zu illustrieren, wie die Geschichte des fertigen Artefacts. Das ist an einigen wenigen Orten geschehen, vorzugsweise in den durchaus vorbildlichen Freiluftmuseen des skandinavischen Nordens, deren Begründer glücklicherweise die Wichtigkeit der Sache einsahen, als noch



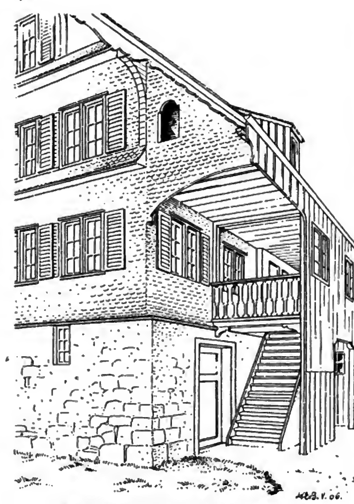
vielerlei aus großväterlicher oder noch früherer Zeit zu haben war, das als wichtiges Dokumentenmaterial Erläuterungen unschätzbarer Art zur Kulturgeschichte liefert. Flachsbau und -verarbeitung beispielsweise bildete früher eine wesentliche Erwerbsquelle der „Wälder". Heute fällt es niemand

mehr ein, Flachs anzubauen und das gewonnene Rohprodukt während der langen Winterabende zu verarbeiten. Die „Spinnstuben" mitsamt ihrem Gerät und ihren Gebräuchen gehören der Vergangenheit an und das dabei in Verwendung gekommene Handwerkzeug ist verschwunden, vielleicht da und dort



Meusburgersches Haus in Bezau

noch in einem Winkel unterm Dach aufbewahrt. An die Stelle des Spinnrads ist die Stickmaschine getreten, liefert doch der Bregenzer Wald ein gut Teil der Ware, die als „Schweizer Stickereien" gekauft werden. Noch trifft man, selten freilich, an der Decke des Wohngemachs den drehbaren Holzarm, der vor Zeiten die flackernde Öllampe trug. Heute hat selbst das einfachste Bauernhaus elektrisches Licht und die Leute wissen den Sinn des drehbaren Gestells kaum mehr zu deuten. Vieles andere aber, das aus den Lebensverhältnissen, aus dem Klima entsprang, hat sich erhalten, obschon vereinzelt bereits auch da jene Ungereimtheiten sich breit zu machen beginnen, die mit der Scheinkultur unserer Zeit sich überall eingenistet haben, wo die „Fremdenindustrie" die Landbewohner in ein Abhängigkeitsverhältnis zu Umständen setzt, die nicht zur Scholle passen. Müssen denn Hotels, Landsitze von Sommergästen, Bahnhöfe, neue Schulhäuser, Güterhallen die Landschaft absolut „verschandeln"? — Daß die Anlage neuer Verkehrswege, die Bebauung bisher im natürlichen Zustand befindlicher Gelände nicht unabwendbar mit Geschmacklosigkeiten aller Art verbunden zu sein braucht, ist durch Resultate, die der richtigen Wahrnehmung des nötigen Zusammenhangs zwischen Kunst und Natur ihr Dasein verdanken, erwiesen auch durch Schöpfungen unserer Zeit. Das Gefühl dafür wird aber so lang nicht allgemein sich geltend machen, als man die Bureau-, die Reißbrettarbeit, die Erziehung zu einseitiger Beobachtung theoretischer Grundsätze, wie sie vom Katheder und aus den behördlichen Kanzleien kommen, höher einschätzt als die Ausbildung des Blickes für die künstlerische Gestaltung, die, je nach Umständen immer wieder ein Anpassen an örtliche Erscheinungen in sachlicher Ausführung zeigen muß. Die rein akademische oder bureau-



Ehemalig Feuersteinsches Haus in Schwarzenberg

kratische Behandlung solcher Fragen steht einem gesunden künstlerischen Empfinden direkt feindlich im Wege. Schematische und individuelle Behandlung der Dinge waren von jeher antipodisch. Der ersteren aber verdanken unzählige Landschaftsentstellungen und Verzerrungen von Städtebildern ihr Dasein. Die Architektur zahlreicher, materiell in Blüte geratener Fremdenstationen liefert drastische Beispiele in Menge für den Tiefstand der Baukunst von heute.

Glücklicherweise gibt es nun im Bregenzer Wald noch konservative Leute genug, die das Landesübliche, das Passende einer überkommenen Bauweise der Beglückung durch Erscheinungen vorziehen, wie sie von gebildeten und verbildeten Architekten überall da geschaffen werden, wo die Spekulation ohne irgend welche Rücksicht auf einigermaßen guten Geschmack ihre architektonischen Wechselbälge in die Welt setzt. Vergleicht man die durchwegs mit Rücksicht auf Besonnung geplante Anlage dieser Wälderbauernhäuser, die geräumigen sauberen Stuben, die Fernhaltung der Entstehungsorte übelriechender Ausdünstungen von den Wohngelassen, die Art ferner, wie der Wohnraum vor den Einflüssen der Witterung geschützt ist, die einfache schmucklose und dennoch wirksame Erscheinung des Äußern, an dem durch eine dem Grundriß entsprungene Abwechslung von belichteten und schattigen Partien genügend für plastische Erscheinung gesorgt ist, mit der Mehrzahl der von Städtern an beliebten Sommerfrischorten hergestellten „Villen“, so

fällt das Resultat keineswegs zu Gunsten der letzteren aus, von städtischen Wohnungen des bürgerlichen Mittelstandes ganz zu schweigen. In Bauernhäusern, wie sie der Bregenzer Wald noch zahlreich aufzuweisen hat, wohnt sichs ungleich besser als in den meisten Unterkunftsstätten des bürgerlichen Mittelstandes. Einen Dienstboten in der Küche zur Nachtzeit unterzubringen oder Schlafstellen im gleichen Raume zu etablieren, wo die Mahlzeiten eingenommen werden, das fiele keinem Wälderbauern ein. Dergleichen unappetitliche Vorkommnisse sind ein Vorrecht der Großstädter, die mit dem wohlwollenden Lächeln der höher und feiner Gebildeten auf die bäuerliche Bevölkerung herabsehen. Damit soll nun nicht etwa gesagt sein, daß die bäuerliche Bauweise überall in der Welt nachahmenswert sei, denn nicht überall steht die ländliche Bevölkerung auf einem so ausgebildeten Bedürfnisniveau wie in dem wenige Quadratmeilen großen Lande, von dem hier die Rede ist.

Der Wälderbauer unterscheidet sich in vielen Punkten von seinen räthoromanischen oder deutschen Nachbarn. Er spricht ein Deutsch, das man als „gut" bezeichnen muß; er ist durchschnittlich ein haushälterischer Mann, dem das Wirtshaus nicht zur zweiten Heimat geworden ist. Er hält etwas

auf äußere Erscheinung und gute Umgangsform. Er denkt vor allem. Noch heute macht sich die Nachwirkung einer während Jahrhunderten geübten Selbstverwaltung geltend, die durchaus unabhängig vom Willen weithin sich fühlbar machender bureaukratischer Regierungsweise aus den örtlichen Umständen ihre Regeln und Satzungen gewann, gegensätzlich zu den Maximen moderner Großstaaten, in denen die am grünen Tisch Beschließenden alles über einen Kamm scheren, gleichviel ob es zweckdienlich ist oder nicht.

Bis zum Jahre 1806 bildeten die Territorien der Gemeinden Egg, Schwarzenberg, Andelsbuch und Bezau samt einer Reihe der in diesem Gebiet liegenden Ortschaften des Bregenzer Waldes ein staatliches Gebilde, das zwar seine Abgaben an die Herrschaft Feldkirch entrichtete, bei der Wahl der obersten Persönlichkeit des Landes, des Landammans, wohl auch den Vogt von Feldkirch mit einer Sicherheitswache aufziehen sah, im übrigen aber durchaus das Recht, die eigenen Angelegenheiten nach „Landesbrauch" zu regeln, in unverkürzter Weise ausübte, von keiner andern als der selbsterwählten obrigkeitlichen Gewalt auch nur im leisesten beeinflußt. Im Kriegsfall hielten die Wälder immer treu zu Österreich. Das haben sie den Schweizern, den Schweden wie den Franzosen und bayerischen Truppen zu wiederholten Malen aufs nachdrücklichste dargetan. Auf der Bezegg, einem Ausläufer der „Winterstaude" (zwischen Andelsbuch und Bezau) lag weit entfernt von den nächsten Behausungen, in waldigem Gelände dicht am alten Saumweg das Rathaus, in dem die Landesvertreter tagten in einer Weise, wie sie sonst wohl nirgends üblich war. Das auf vier mächtigen Mauerpfeilern ruhende hölzerne Gebäude hatte nämlich keine Treppe. Die Beratungsräume waren nur durch eine Leiter zugänglich. War die Ratsversammlung vollzählig, so wurde die Leiter emporgezogen, die dafür bestimmte Lucke geschlossen und auf diese Weise jede unerwünschte Anteilnahme Unberufener ebenso ausgeschlossen wie das beliebige Verschwinden der Abgeordneten selbst. Das alles nahm im Jahre 1806 ein Ende. Der „Wald" kam unter bayerische Herrschaft. Ihre erste Tat bestand darin, das Rathaus auf der Bezegg, ein sichtliches Zeichen jahrhundertealter Selbständigkeit, niederzureißen. Mit derartigen Maßnahmen, wie sie ja auch in anderen Teilen des frisch kreierten Königreiches zur Durchführung gelangten, wurde die Bevölkerung nicht gerade zur Liebe für die neuen Herren erzogen. Das bewies die Erhebung im Jahre 1809, an der sich die „Wälder" mit Einsatz aller Kraft beteiligten. Am 24. Mai dieses Jahres brach der allgemeine Aufstand los. Binnen allerkürzester Zeit war das Ländchen, für kurze Dauer allerdings nur, von der neuen Regierung befreit. Als dann 1814 die endgültige Loslösung von Bayern und die Angliederung an den österreichischen Staat zur Tatsache wurde, durchströmte Jubel und Freude das ganze Land, von dessen Bevölkerung die Emser Chronik von 1616 berichtet: „Dieser Hinder Bregenzerwaldt ist ein wild gelendt, jedoch von der Vile des Volckes wol

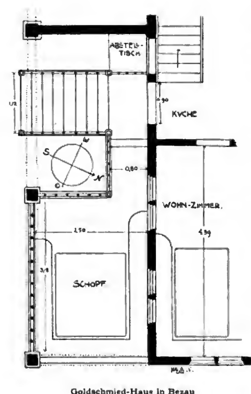
gepflanzt, . . . hat Schön, stark und vil Volck, das rauch lebt und gleichwol nit Arm ist" und so weiter.



Ehemalig Feuersteinsches Haus in Schwarzenberg

Der Ausdruck von Wohlhabenheit und guter Ordnung der Verhältnisse gibt sich überall im Hausbau deutlich zu erkennen. Die heute noch bestehenden ältesten Wohnhausbauten dürften zwar wohl kaum ein Alter von dreihundert Jahren überschreiten, indes zeigen schon diese, wenn auch umfänglich nicht im gleichem Maßstab wie die Bauten des XVIII. und der Frühzeit des XIX. Jahrhunderts, eine Art der Anlage, die typisch geworden ist für das ganze Land, das bis zum Jahre 1785 nur durch zwei Saumwege, jenen von Dornbirn über die Loosen und den von Schwarzach über die Lorena zugänglich, mithin ziemlich weltabgeschlossen war. Fremden Einflüssen war damit, obschon nicht weit abseits die uralte und vielbefahrene Heerstraße rheintalaufwärts vorüberzieht, der Eingang nicht leicht gemacht.

Wes Ursprungs die Bregenzer Wälder sind, ist meines Wissens nicht eruiert. Flurbezeichnungen und Familiennamen sind durchwegs deutsch. Romanische Namen, wie sie im übrigen Vorarlberg, im Montavon, im Wallgau, selbst in dem von deutschen Einwanderern besiedelten Walsertal, überall vorkommen, finden sich nur äußerst spärlich. Die Endigung der Ortsnamen auf „au" und „egg" oder „bach" hat mit dem Romanischen, das als lebende Sprache nach den Angaben der Sprecherschen Chronik noch im XVII. Jahrhundert in einzelnen Teilen Vorarlbergs existierte, nichts zu tun, ebensowenig die Familiennamen Meusburger, Feuerstein, deren Vertreter nach Hunderten zählen, ein Beweis dafür, daß die Bevölkerung von einigen wenigen ursprünglichen Ansiedlern abstammt. Auffallend ist allerdings der Umstand, daß die Erscheinung des Volkes nichts Deutsches hat. Der schlanke, vielfach geradezu schöne Wuchs der Mädchen und Frauen, die regelmäßige Bildung der Gesichtszüge, die dunklen Augen, das weitaus vorherrschend schwarze Haar deuten nicht auf Abstammung von germanischem Blute. Gewiß darf man in der vielfach äußerst regelmäßigen Hausanlage, die zuweilen eine ganz streng durchgeführte Gliederung nach Achsen aufweist,



Goldschmied-Haus in Bezau

einen Einfluß erblicken, des Ursprung jenseits der Alpen zu suchen ist. Mit dem Volksursprung hat er indes wohl kaum etwas zu tun, vielmehr ist er auf die Einwirkung der überall Eingang findenden Renaissance zurückzuführen. Das Hauptgewicht der Hausanlage ist auf gute, einheitliche Disposition gelegt. In dieser Hinsicht waren die alten Bau- und Zimmermeister, deren Namen durch keine Überlieferung genannt wird, fachlich ausgezeichnete Kräfte. Tritt auch überall annähernd dieselbe Gruppierung der unter einem gemeinsamen Dache vereinigten Anlage von Wohnhaus, Stallungen, Wirtschafts- und Vorratsräumen auf, so ist das Thema doch immer wieder der Eigenart des Bauplatzes entsprechend variiert, so vor allem die Ausbildung des „Schopfes", der gedeckten Halle, die in der warmen Jahreszeit ein beliebter Aufenthalt der Hausbewohner, den Vorraum, das Vestibulum für die eigentlichen Wohnräume bildet. Darin einen Hinweis auf italienische Vorbilder suchen zu wollen, ist wohl unzutreffend. Sie kommt schon bei den noch erhaltenen mittelalterlichen Häusern Norwegens vor (Svale), ist beim Berner Bauernhaus als „Laube" allgemein und dürfte weit eher aus der Verwendung des Baumaterials — Holz — entsprungen als importiert sein. Selbst einfachere Häuser enthalten außer der geräumigen Küche meist sechs Wohngelasse: Im Hochparterre drei, über der Durchfahrt, von der Treppe zum Obergeschoß zugänglich, einer, im ersten Stock zwei, Nebengelaß nicht mit eingerechnet.

Bei größeren Hausanlagen indes ist die Zahl der gut belichteten ausgiebig zu lüftenden Gelasse, die nicht mit den oft dunklen, schlecht ventilierten „Kammern" der Stadtwohnungen zu vergleichen sind, größer, bis zu zehn. Die vordere Giebelseite, an der sich die größte Fensterzahl befindet ist in den weitaus meisten Fällen direkt nach Osten, Südosten oder Süden, niemals gegen die Wetterseite hin gerichtet, so daß eine ausgiebige Sonnenbestrahlung der Wohn- und Schlafräume gesichert ist, eine hygienische Maßregel, die bei der Anlage außerordentlich vieler, der Neuzeit angehöriger Hausanlagen vollständig übersehen, nicht als wichtig erkannt worden ist. Bekanntermaßen gibt es keinen energischer wirkenden Bazillentöter als die Sonne.

Pettenkofer hat dies mit den bekannten Schrift-Experimenten* nachgewiesen und weitere Versuche schufen genügende Klarheit darüber. In kürzester Zeit wurden Krankheitserreger aller Art, welche der Wirkung von hohen und niederen Temperaturen, der Wirkung von Säuren und so weiter widerstanden, durch Besonnung vernichtet. Deshalb sonnt auch der Landbewohner seine Betten, seine Wäsche. — Die Nordseite der Hausanlage ist zumeist fensterlos, die Westseite stets durch besondere Schutzvorrichtungen, Verschindelung oder Bretterverschalung gegen Wetterschlag geschützt. Unterkellert ist bloß der Raum unter den

Das Goldschmied-Haus in Bezau

* Der berühmte Münchener Hygieniker placierte auf dem Boden eines Glastellers, in Gelatine, dem besten Nährboden für Bakterien aller Art, Kulturen verschiedener Krankheitserreger, Cholera, Typhus und andere Bazillen. Darüber legte er eine undurchsichtige Schicht schwarzen Papiers, aus welcher die Worte: Cholera, Typhus u. s. w. herausgeschnitten waren. Nachdem die Gelatineschicht eine gleichmäßige Bevölkerung durch Spaltpilze aufwies, wurde das ganze senkrechter Sonnenbestrahlung ausgesetzt und nach Ablauf einer Stunde wieder entfernt. Die Stellen, wo das Sonnenlicht durch die herausgeschnittenen Buchstaben direkt auf die Bacillenkulturen wirkte, wiesen nicht einen einzigen Krankheitserreger mehr auf. Die von dem dunklen Papier bedeckten Stellen dagegen, welche vor der Lichtwirkung gesichert waren, zeigten nicht bloß den ursprünglichen, sondern einen wesentlich vermehrten Bestand an solchen Organismen auf. Schlagender kann die Wichtigkeit der Sonnenbestrahlung für Wohnräume nicht nachgewiesen werden. Übrigens sagt schon ein uraltes italienisches Sprichwort: „Dove non entra il sole, entra il medico." Provacinis Experimente mit Kloakenwasser ergaben ebenso schlagende Resultate. Plehn teilt in der „Deutschen Medizinischen Wochenschrift" Fälle von äußerst schweren Schußverletzungen mit, die Soldaten der Deutschen Afrikakolonien durch Eingeborene zugefügt wurden. Die stark eiternden Wunden heilten, ohne daß ärztliche Hilfe gleich zur Stelle war, außerordentlich rasch, so rasch sogar, daß die Verletzten schon nach drei Wochen — das ist doch gewiß die anerkennenswerteste Wirkung der äquatorialen Sonne — „wieder Parademarsch machen konnten". Wenn unsere jungen Architekten einen leisen Begriff vom Wesen der Lichttherapie hätten, so würde in Zukunft mancher Plan vielleicht etwas zweckentsprechender ausfallen als bisher. Freilich tritt auch in Bezug auf die Lichtquellen der Wohnungen manchenorts die Gesetzgebung in direkt schädigender Weise durch die „Fenstersteuer" in den Weg. Sie ist kurz gesagt, ein Unsinn.

Wohngelassen. Tadellos ausgeführte Tonnengewölbe, oft von ansehnlicher Spannweite sind dabei nicht selten. Gewölbe über dem Terrainniveau kommen nirgends vor. Originell sind in den Kellern die vielfach gebräuchlichen Drehgestelle: Senkrechte, drehbare Holzpfosten, an denen wagrecht vorstehende Arme als Träger für Stellbretter angebracht sind. Der „Käskeller" spielt natürlich in einem Lande, wo viel Milchwirtschaft ist, eine ganz hervorragende Rolle. Dem Aufsteigen der durch die „reif werdenden" Käse erzeugten Gase ist durch Lüftungsöffnungen hinlänglich vorgebeugt.

Die Anordnung der über dem Erdboden befindlichen Teile des Hauses ist nun folgende (von Ost nach West): Wohnräume und Schlafkammern an der Ostfront des Hauses. Dahinter, die ganze Hausbreite einnehmend, oft abgeteilt in Vorplatz, Herdraum und Abspülküche ein durchgehender Raum, in dem gleichzeitig die Treppe ins Obergeschoß liegt. Auf halber Höhe derselben eine geräumige Kammer, vom Treppenpodest oder der Treppe aus zugänglich. Weiter: Offene Durchfahrt von einer Längsfront zur andern, gepflastert, anschließend eine zweite verschließbare Durchfahrt, als Wagenschuppen benützt, und endlich der Kuhstall (Mitte), rechts und oft auch links davon Ställe für Jungvieh, Pferde, Geflügel; darüber der Heuboden. Den Wohnräumen entlang nach der Sonnenseite hin vorgelagert ist die bereits erwähnte Vorhalle, der „Schopf", dessen Boden in der Höhe des gemauerten Unterbaues liegt. Er findet seine Verlängerung in einer den Durchfahrten und Stallanlagen vorgelagerten, offenen, durch das vorspringende Dach geschützten Halle. Der Schopf ermöglicht den Aufenthalt in frischer Luft auch bei Regenwetter, ist der Tummelplatz der Kinder, die Arbeitsstätte der Frauen und Mädchen bei der Vornahme von Handarbeiten (Ausschneiden von Durchbrechungen des Fonds bei Rideaus und so weiter). Im Sommer schützt er vor der allzustarken Sonnenwirkung. Bei niedrigem Sonnenstand im Winter aber bildet er gegen den Lichteinfall kein Hindernis. Seine Verlängerung, die offene Halle vor den Ökonomieräumen, gestattet allerlei Arbeit und Hantierung der Männer. Das sind die rein praktischen Seiten der Anlage. Sie spricht aber auch stark mit bei der Erscheinung des Hauses durch die entstehende kräftige Schattenwirkung. Meist ist die vor der Durchfahrt gelegene Öffnung höher als die seitlichen. Durch diese einfache, gleichzeitig zweckdienliche (die hochbeladenen Heuwagen fahren hier ein) Unterbrechung ist recht deutlich gezeigt, wie mit den einfachsten Mitteln kraftvolle Wirkung herbeigeführt werden kann. An schmückenden Einzelheiten, wie sie zum Beispiel bei vielen Schweizer Holzhäusern in Erscheinung treten, ist bei diesen Bregenzer Wälderhäusern wenig verausgabt. Da und dort treten einfache Stichmuster, Rundbogenfriese oder schachbrettartige Verzierungen auf, indes spielen sie, wie gesagt, keine bedeutsame Rolle. Einzig die Pfosten der Halle zeigen hin und wieder einen Ansatz zu Basis- und Kapitellbildung, meist in ausgesprochenen Barockformen, indes sind die dekorativen Teile dieser einfachen Zierglieder nicht aus dem Vollholz herausgearbeitet, sondern auf dem vierkantigen Kern befestigt. An älteren Häusern



Das Goldschmied-Haus in Bezau

sind wohl auch noch in Brettern ausgeschnittene Fensterumrahmungen, farbig gestrichen, zu finden oder die schrägen Träger der weit ausladenden Dachbalken, die Stirnbretter an Konstruktionsteilen, die dem Regenschlag ausgesetzt sind, weisen bescheidene Anläufe einer dekorativen Behandlungsweise auf; all das ist indes niemals ausschlaggebend für die Gesamterscheinung. Das Schwergewicht ist immer auf diese gelegt, denn in einer Natur, die sich in stark bewegten Formen aufbaut, kommen zierliche Einzelheiten schon auf kurze Distanz hin nicht mehr zur Geltung, während kräftige Wanddurchbrechungen auch auf größere Entfernung wirken. Daß weder Mangel an Mitteln noch Mangel am Können die Vermeidung reichlichen Details am Äußeren herbeiführten, beweisen die Stuben, der wandumschlossene Raum, der in direkte Beziehung zur menschlichen Erscheinung tritt. Sie sind durchwegs mit guter, stellenweise vorzüglicher Schreinerarbeit ausgestattet, die Wände vertäfelt, die Decken durchwegs in fein profilierter Teilung kassettenartig ausgebildet, der Ofen in farbiger Glasur gehalten, oft mit plastischen Beigaben. Diese Dinge wurden nicht, wie es zum Beispiel bei den prächtig ausgestatteten Bauernhäusern Niederdeutschlands vielfach der Fall war, importiert, sondern im Lande selbst hergestellt. In Schwarzenberg gab es außerordentlich tüchtige Hafner; in Andelsbuch wird noch heutigen Tages einfach, aber sehr hübsch mit dem Hörnchen dekoriertes Gebrauchsgeschirr in bunten Glasuren hergestellt, das jedenfalls viel mehr Geschmack aufweist als die überall eingeführten Fabriksartikel gleichen Genres, an denen sich das Zurückgehen des ungekünstelten Sinnes für sachlichen Schmuck in unangenehmer Weise dokumentiert.

Außen- und Zwischenwände dieser Häuser, die sich samt und sonders über einem 1 bis 1,50 Meter hohen, weißgetünchten, manchmal mit farbigen Einfassungslinien der Kellerfenster versehenen, gut gemauerten Sockel erheben, sind in genau zusammengepaßtem Blockverband aufgeführt. Bis über Dach gemauert ist einzig der umfangreiche Kamin. Der fast in allen

Küchen noch vorhandene Schlotmantel, dessen weite Wölbung meist auch den Fußboden des Obergeschosses durchbricht, erinnert an die Zeit des offenen Herdfeuers. Auf die ehemalige Feuerstelle findet man heute überall einen eisernen Kochherd aufgesetzt, dessen Zug ebenso wie der des mächtigen Kachelofens im Wohnzimmer in den einzigen Schlot mündet. Die Mitteilung der Ofenwärme in die benachbart liegenden Schlafzimmer geschieht durch bewegliche Wandschieber, nach dem Obergeschoß durch gleiche Vorrichtungen in der Decke. Wo weitere Heizvorrichtungen vorhanden sind, ist die Verbindung mit dem Schlot durch Rohre bewerkstelligt.

Das Dach ist bei den älteren Anlagen, bedingt durch die Schindeleindeckung, in geringem Neigungswinkel aufgesetzt. Neuere Häuser mit Ziegeleindeckung weisen hohe Spitzgiebelausbildung auf. Vielfach ist auch diese Veränderung an älteren Häusern vollzogen worden, bei denen man im Dachraum noch deutlich die alte Durchschrägung zu erkennen vermag. Das mehrfach geteilte, stärker in der Breite als Höhenrichtung entwickelte, durch drei, vier, fünf Vertikalpfosten gegliederte Fenster ist nur vereinzelt zu finden. Die Regel bildet — offenbar auch eine Wirkung der Renaissance — das zweiteilig überhöhte Licht. Farbige Behandlung der Außenseite scheint, sicherlich mit Renaissanceeinflüssen in Beziehung stehend, früher weit mehr üblich gewesen zu sein als im XVIII. und XIX. Jahrhundert. Das sogenannte Goldschmied-Haus in Bezau, das Gasthaus zum Hirschen in Schoppernau und einige andere Beispiele zeigen einen, das ganze äußere Holzwerk überziehenden roten Anstrich, geradeso, wie die norwegischen und finnischen Bauernhäuser ihn besitzen. An den Gebälkträgern, den Flächen über den Fenstern, der inneren Seite der beweglichen Fensterladen sind bei diesen ältesten Häusern übrigens auch Reste derb gehaltener dekorativer Malereien vorhanden, Kartuschenwerk, Blumen und Sprüche. Auch die Verschalung der früher vertikal, jetzt durchwegs horizontal beweglichen Fensterladen weist Spuren von Malerei auf: Gekreuzte Balken von unverkennbar gotischer Form.

Wo allenfalls das meist sehr schmucke Holzwerk der Innenräume einen Anstrich bekam, ist er weiß. Ich fand nicht ein einziges Beispiel kräftig farbiger Behandlung. Meist jedoch war das schöne engjährige Holz der Wand- und Deckenvertäfelung in dem mit der Zeit goldig braun gewordenen Naturton stehen geblieben. Das wirkt dekorativ genug. Die gediegene Schlichtheit dieser hellen, geräumigen und wohnlichen Stuben stimmt überein mit dem ganzen Wesen des Volkes. Prunkstücke, wie eine im Gasthof zum Hirschen in Schwarzenberg befindliche steinerne Feuerungsumfassung dürften als Ausnahmen gelten. — Merkwürdigerweise kommen eingebaute Möbel, wie sie im Bauernhaus der Ostschweiz die Regel bilden, fast gar nicht vor. In einzelnen Häusern findet sich neben der Tür zum Wohnzimmer ein Wandschrank, in einfacher Schreinerarbeit ausgeführt, überall aber die fest im Tafelwerk eingelassene Wanduhr, dicht neben der Tür der Wohnstube zum ersten Schlafgemach. Nirgends steht der Tisch, an dem sich die Familie zu den Mahlzeiten

versammelt, in der Mitte des Zimmers. Diese bleibt immer frei, daher denn die räumliche Wirkung voll zum Ausdruck kommt; der Tisch hat seinen Platz in der hellsten Ecke des Gemachs. Die auf der Fensterbank Sitzenden übersehen somit die ganze Stube und blicken direkt auf die von



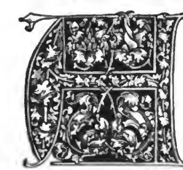
Das Goldschmied-Haus in Bezau

außen mündende Zugangstür. Wenn ähnliches heute wieder zur Regel bei neuzeitlichen Landhäusern wird, so bewahrheitet sich auch da der Spruch Ben Akibas. Das wohlausgebildete Bauernhaus gibt ja auch in anderer Hinsicht manchen wertvollen Wink. Die Anlage einer von der Kochküche getrennten Spülküche findet sich in einer ganzen Reihe von Wälderhäusern. Mit Recht verlangt der bauliche Fortschritt, daß in Wohnhäusern, die nicht an eine Kanalisation angeschlossen sind, der unaussprechliche Ort, dieses unentbehrliche und oft so schwer unterzubringende Gelaß so zu legen sei, daß die unausbleibliche Gasentwicklung den Wohnräumen nicht lästig oder gar gefährlich werde. Auch dieser Umstand hat beim Wälderhause seine Beachtung schon zu einer Zeit gefunden, da der Ausdruck „Wohnungshygiene" noch kein Schlagwort war. Der Abort befindet sich oft durch eine luftige Galerie von der Wohnung getrennt, genügend weit von dieser oder er ist überhaupt an der den Wohngelassen gegenüber liegenden Ecke der ganzen Anlage untergebracht. Der ständige Luftzug der Gebirgstäler sorgt übrigens genügend für Reinigung der Atmosphäre. Da die Häuser alle vereinzelt liegen, so hat der Wind überall freien Durchgang. — Merkwürdigerweise spielen Blumen- und Gemüsegarten, wie sie sonst im Alpenland als Schmuck der bäuerlichen Anlagen häufig vorkommen, im „Wald" gar keine Rolle, ebensowenig die Bepflanzung der Umgebung des Hauses mit schattenspendenden Bäumen. Klimatische Gründe sprächen nicht dagegen. Offenbar ist der Sinn dafür nicht vorhanden. Michael Felder, der bekannte Bregenzerwälder Schriftsteller sagt von seinen Landsleuten, sie seien ein stilles Volk. Singen höre man selten, oder wenn sich schon jemand hören lasse, so vernehme man keine landesüblichen Lieder, sondern etwa Tiroler Gesänge.

Vielleicht erklärt dieser Mangel auch das geringe Interesse am Blumenschmuck. Das Volk ist verständig, bis zur Nüchternheit verständig. Klares Denken überwiegt den Hang zum Poetischen, aber wie man gut und menschenwürdig wohnt, das haben diese Leute längst herausgebracht. Ihnen galt, ohne daß sie das englische Wort kannten: „Häuser sind zum Bewohnen, nicht zum Ansehen da“, genau der nämliche Grundsatz. Wir fangen endlich wieder an, ihm Beachtung zu schenken, nachdem allmählich der Erfüllung sachlicher Erfordernisse wieder mehr Gewicht beigelegt wird als der unsinnigen Dekorationssucht, mit der die letzten vierzig Jahre der gleichzeitigen Baukunst wahrhaftig kein nachahmenswertes Monument gesetzt haben.

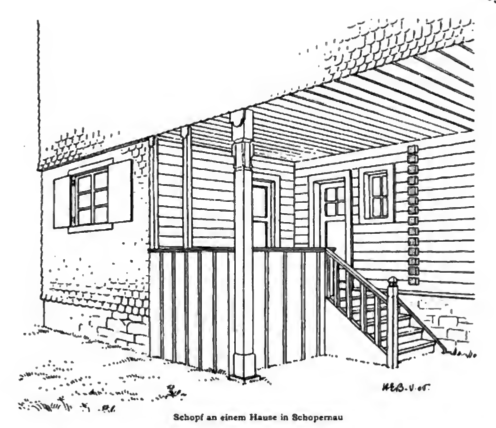
Eine glückliche Idee des bekannten Großindustriellen Otto Hämmerle in Dornbirn war es, eine größere Anzahl ehemaliger Alphütten auf Oberlose unter voller Beibehaltung der landesüblichen Bauweise in Sommerwohnungen umzubauen. Sie enthalten außer einem sehr geräumigen Wohnzimmer (4,35 × 5,855 Meter), zwei Schlafzimmern (3,60 × 4,96 und 3,73 × 2,60), Küche (2,44 × 4,35), Laube (2,25 × 4,96) und Klosett (dreiseitig freistehend und auf die Laube mündend) im Erdgeschoß weitere drei Schlafzimmer von durchschnittlich 2,5 × 3,5, beziehungsweise 4,5 Meter im ersten Stock; köstliche Villeggiaturen, die allsommerlich vermietet werden. Die heute so vielfach ventilierte Frage: „Wie baut man gesunde, nicht allzu enge, bei kühlem Wetter heizbare Ferienhäuser unter Anwendung der landesgebräuchlichen Bauweise und Formenbehandlung und unter Vermeidung allzu hoher Bausummen“ ist hier in durchaus zweckentsprechender und vorbildlicher Weise gelöst. Möge es andern zum Beispiel dienen.

EINE BISHER UNBEKANNTE ARBEIT VON MELCHIOR HORCHAIMER ❧ VON HANS DEMIANI-DRESDEN ❧



UF Seite 79 ff. seines 1897 erschienenen Buches „François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn“* hat der Schreiber dieser Zeilen eingehend über den damals nur sehr wenigen bekannten Nürnberger Zinngießer Nikolaus Horchaimer berichtet, den Hauptmeister aus der Gruppe der Schöpfer jener interessanten, wohl ausschließlich in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts entstandenen, in geätzten (metallenen oder steinernen) Hohlformen gegossenen Zinnteller und -schüsseln, die man um der Ähnlichkeit der sie schmückenden flachreliefierten Darstellungen mit dem genannten Zeitraum angehörenden Holzschnitten willen als

* Erschienen in Leipzig bei Karl W. Hiersemann.



Schopf an einem Hause in Schopernau

in der „Holzstockmanier“ angefertigt zu bezeichnen pflegt. Diese Angaben schließen mit der Bemerkung:

„Ob der im Meisterbuch* aufgeführte Melchior „horchaimer“, welcher am 23. September 1583 Meister wurde, 1599 bis 1602 das Geschworenenamt bekleidete, in seinem Alter die Zinngießerei aufgab, als Gastwirt tätig war

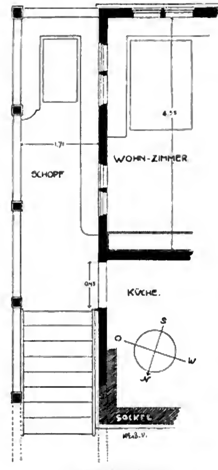
* Meisterbuch der Nürnberger Kannengießer, aufbewahrt im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. Näheres über den Inhalt dieses 1560 angelegten Buches siehe bei Demiani a. a. O., S. 108 ff. Anmerkung 481. Die in demselben enthaltenen, auf Melchior Horchaimer bezüglichen Einträge lauten:

„1599: Adj (Anno domini) 28. Appril jst Jacob Koch von dem geschwornen ampt darann er 3 jar lanng gewessen, abgetretten, vnnd ist Melcher Horchamer zum ersten mal an sein statt kummen. Zue Hannsen Zatzher vnnd Wolffen Stoy“ (Seite 25).

Lauß deo anno 1602 ady 27. appriell jst Melchor Horchhemern vonn denn geschbornen ampt darann Er 3 jar lanng gehesenn abgetredtenn vnnd jst Lorenntz Lanng zum Erstenn Mall ann sein stadt komenn zw Michel Hemersam vnd Jockob Koch“ (Seite 26).

„Anno 1583 Ady 23. Sebtember jst Melchior Horchaimer ein Burger vnndt meister sun albie Ehlich (das heißt: hat geheiratet) vndt Maister worden, macht seine Stuck (Meisterstücke) bey Lienhartt Prunster den 28 augusto inn disem Jhar. (Von anderer Hand ist beigefügt): gedachter Horchhamer hat in seinem alter vom handwergk gelassen, ist ein wirth worden vnd den 12. July anno 1623 begraben worden“ (Seite 33).

Über die Stellung und Obliegenheiten der drei geschworenen Meister (Obermeister), die an der Spitze des Nürnberger Zinngießerhandwerks standen, und über die Nürnberger Zinngießer Hanns Zatzer (Zazer, Zatzher), Wolf Stoy, Lorenz Lang, Michel Hemersam (Hemmerszam, Hemmersam, Hemmersem, Hemerschem, Hemersem, Hemersamer, Hamersamer), Jakob Koch und Lienhard (auch Leonhartt) Prunster (Brunsterer, Prunsterer, Prunst, Prinsterer) siehe näheres bei Demiani a. a. O., Seite 47, 61, 63, 67, 78, 80, 83.



Typische Schopfanlage

und 1623 starb, ein Verwandter, vielleicht der Sohn unseres Nikolaus war, läßt sich nach den zur Zeit vorhandenen Unterlagen nicht bestimmen."

Über den im vorstehenden erwähnten Melchior Horchaimer, der gleich dem vorgenannten, vielleicht durch verwandtschaftliche Bande mit ihm verknüpften, 1561 Meister gewordenen und 1583 verstorbenen Nikolaus Horchaimer als Zinngießer in Nürnberg wirkte, ist nun in letzter Zeit recht beachtliches Material zu Tage gefördert worden. In seinem 1904 erschienenen vortrefflichen Werke „Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance (1449) 1474 bis 1618 (1633)"* hat Hampe mehrere diesen Meister betreffenden Urkunden veröffentlicht. Und 1905 ist eine bis dahin unbekannte, von ihm herrührende und mit seinem vollen Vor- und Familiennamen bezeichnete Arbeit im Antiquitätenhandel aufgetaucht und in die Sammlung Demiani gelangt, die auch zahlreiche aus der Hand von Nikolaus Horchaimer stammende Stücke enthält.

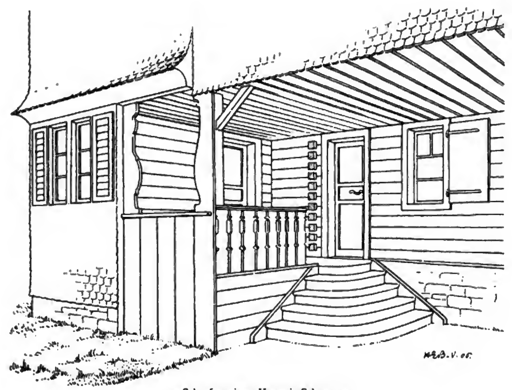
Was nun zunächst die von Hampe angeführten Stellen anbelangt, so seien sie im folgenden wortgetreu wiedergegeben. Sie lauten:

„Martin Rehelein und Melchior Hochchemer, bürgeren hie, soll man die gepettene fürschrifft wegen ihres ihnen abgeraubten sylbers und geldts an herrn Julium, bischoffen zu Würtzburg, in meliori formo mittheylen, auch ihnen, da sies begeren, einen syndicum zugeben" (Band II, Seite 264, Nummer 1502).**

„Des herrn bischoffs zu Wirtzburg antwortlich schreiben uff Meiner Herren fürschrifft wegen Martin Rehlein und Melchior Horchamer ires und Hanß Schadembach zwischen Selgenstat und Rotenfelß geraubten silbergeschmeid und anderer wahren halben soll man denjenigen furhallten, die

* Erschienen in den „Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit" als der Neuen Folge XI., XII. und XIII. Band (Wien, Karl Graeser & Cie., Leipzig, B. G. Teubner).

** Aus dem Zusammenhange mit anderen, vor und nach den wörtlich wiedergegebenen Stellen abgedruckten Auszügen (vergleiche insbesondere Band II, Seite 265, Nummer 1509) ergibt sich, daß die erwähnte Beraubung in das Jahr 1597 fällt. Der genannte Bischof Julius von Würzburg ist der bekannte Fürstbischof Julius Echter von Mespelbrunn (1573 bis 1617), der Stifter des berühmten Juliusspitals zu Würzburg.



Schopf an einem Hause in Schopernau

die fürschrifft begert haben" (Band II, Seite 265, Nummer 1508; vergleiche auch Band II, Seite 265, Nummer 1509 und Seite 267 ff. Nummer 1521).

„19. April 1598: Zu Genanten des größeren raths* seyen für dißmahl bei einem rathe ertheylt . . .

15. Melchior Horchamer, kandelgießer" (Band II, Seite 269, Nummer 1531).

Die erwähnte, bisher unbekannt gebliebene Arbeit von Melchior Horchaimer ist der auf der Tafel, die diesen Zeilen beigegeben ist, abgebildete Zinnkrug. Seine Höhe beträgt bis zum oberen Rande 12,25 Zentimeter, einschließlich des auf dem Deckel befindlichen Knaufs 17,75 Zentimeter. Der äußere Boden hat einen Durchmesser von 10,75 Zentimeter und trägt einen ziemlich undeutlichen Zinnstempel, der eine von einer Krone überragte fünfblätterige Rose aufweist, in deren Mitte das Nürnberger

* Die „Genannten des größeren Rats" (auch kurzweg als „Genannte" bezeichnet), deren nicht fest bestimmte, in der Regel um 200 sich bewegende Anzahl zeitweilig bis auf 500 anwuchs, nahmen eine gewisse Mittel- und Mittlerstellung zwischen dem souverän regierenden kleineren (engeren) Rate und der Bevölkerung Nürnbergs ein und rekrutierten sich aus den verheirateten Patriziern, Mitgliedern anderer ehrbarer Geschlechter und angeseheneren Handwerkern. Ihre Wahl hing von dem kleineren Rate ab. Sie wurden nur in gewissen Fällen (zum Beispiel vor Auferlegung neuer Steuern, bei drohender Kriegsgefahr und bei der Wahl des kleineren Rates) zusammengerufen und zugezogen. Ihre Stellung entsprach ungefähr der der heutigen Stadtverordneten. Näheres bei Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg, Nürnberg, Raw, 1896, Seite 264 ff. und Sander, die reichsstädtische Haushaltung Nürnbergs, Leipzig, Teubner, 1902, Seite 54 bis 62.

Wappen (ein längsgeteilter Schild, der links einen halben Adler und rechts Schrägbalken enthält*) und zu deren beiden Seiten die Buchstaben M** und H** angebracht sind.*** Der nach oben zu etwas enger werdende Mantel ist in drei trapezförmige Felder eingeteilt, in deren Mitten sich von Rollwerk umgebene und von Ranken und Blättern beseitete Rundmedaillons befinden, welche die allegorischen Gestalten der Arithmetik,† Dialektik †† und Rhetorik ††† umschließen. Über diesen Figuren sind je zwei einander nicht gleichende Vögel angebracht, während unter der Arithmetik, die den Arm auf eine in großen lateinischen Buchstaben die Inschrift MELICHOR HORCHAMER tragende Tafel stützt, zwei Löwen, unter der Dialektik zwei Seepferde, über deren Rücken schmale Decken liegen, und unter der Rhetorik zwei Seeweibchen ersichtlich sind, deren Köpfe Baretts bedecken und deren Fischschwänze sich ineinander schlingen. Der durch langgezogene vertikale Buckel, die durch Riemenwerk umrahmt sind, gleichfalls in drei Abteilungen geschiedene Deckel zeigt drei Maskarons (Menschenköpfe), unter denen ausgezackte Tücher hängen und sich je zwei auf langen Hörnern blasende Putten befinden.

Die angeführten drei allegorischen Darstellungen des Horchaimer-Kruges entsprechen offenbar den Verkörperungen der Arithmetik, der Dialektik und der Rhetorik auf dem Rande der bekannten Temperantia-Schüssel.*† Ob erstere dem von François Briot **† in der Zeit um 1585 bis etwa gegen 1590 geschaffenen Original *† oder der 1611 von Caspar Enderlein †* gefertigten, Abweichungen aufweisenden Kopie *† dieses berühmtesten Werkes des Edelzinngusses entnommen sind, läßt sich nicht feststellen, da sie sich nicht als sklavische Nachbildungen, sondern als ziemlich freie Wiederholungen erweisen. Eine genaue Wiedergabe war schon deshalb ausgeschlossen, weil die in Rede stehenden Figuren und die sie umgebenden Gegenstände und Landschaften auf jenen Schüsseln in ovale, auf unserem Krug aber in runde Felder eingeordnet sind. Letzterer Umstand brachte es mit sich, daß die einzelnen Teile der im allgemeinen einander sehr ähnlichen Kompositionen näher zusammengerückt wurden.

Möglich ist es auch, daß weder die Briot-Platte noch die Enderlein-Schüssel als Muster gedient hat, sondern daß mit Reliefs der Arithmetik, der Dialektik und der Rhetorik geschmückte Plaketten als Vorbilder genommen worden sind. Derartige in der Regel als „Goldschmiedemodelle“

* Links und rechts vom Beschauer aus.

** M links und H rechts vom Beschauer aus.

*** Dieser Stempel ist die Nürnberger Marke für das „feine“ Zinn (im Gegensatz zu dem „zehnteiligen“ Zinn, das nur mit dem Nürnberger Wappen, zwischen dessen Schrägbalken sich ein „Beigemerk“ [Initialen, Sterne, Punkte und ähnliches] befand, abgestempelt wurde). Näheres bei Demiani a. a. O. Seite 69.

† Unterschrift: „ARITMETIQVA“.

†† Unterschrift: „ĪALECTICA“ (Das D steht umgekehrt).

††† Unterschrift: „RHETORICA“.

*† Näheres über die Temperantia-Schüssel und ihre verschiedenen Modelle siehe bei Demiani a. a. O. Seite 12 ff., 41 ff. und Tafel 1 bis 4.

**† Demiani, a. a. O. Seite 1 ff.

†* Demiani, a. a. O. Seite 31 ff.



Bauernhaus in Schwarzenberg

bezeichnete Plaketten waren in der Zeit der Renaissance, die schon in der Herstellung eines Kunstwerks ein Verdienst erblickte und die Verwendung fremder Erfindungen für den eigenen künstlerischen Bedarf als völlig unbedenklich ansah, weit verbreitet und leicht käuflich zu erwerben. Und daß damals solche Stücke mit denselben Darstellungen wie den auf der Temperantia-Schüssel ersichtlichen vorkamen, beweist zum Beispiel ein im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig aufbewahrtes zinnernes Rundmedaillon mit der sitzenden Figur der Temperantia, die ebenso wie ihre Umgebung weder völlig dem Modell Briots noch allenthalben demjenigen Enderleins gleicht, sondern von beiden in Einzelheiten abweicht, wie sich am deutlichsten an den links am Rande befindlichen Gebäuden zeigt.* Dieser interessante Abguß lehrt zugleich, daß Briots Mäßigkeit nicht von diesem großen Meister erfunden und daß das ebenfalls mit einer sehr ähnlich gebildeten Temperantia gezierte Mittelstück von Modell III der Schüssel mit dem Gleichnis vom verlornen Sohn** nicht notwendigerweise eine Nachbildung jener Briots zu sein braucht, sondern daß auch eine Zurückführung dieser beiden Kompositionen auf ein gemeinsames älteres, vielleicht in der erwähnten Leipziger Plakette zu erblickendes Vorbild denkbar ist.

Hinsichtlich seines künstlerischen Wertes kann sich der Horchaimer-Krug getrost mit den Arbeiten Enderleins messen. Nach der Art der Modellierung seiner Ornamente, der Anordnung seines bildnerischen Schmuckes, der Anlehnung an bereits vorhanden gewesene Vorbilder beziehungsweise

* Die Rückseite dieses Rundmedaillons ist völlig glatt. An der Stelle der Vorderseite, wo bei Briot und Enderlein die Buchstaben F B beziehungsweise C E stehen, befinden sich keine Initialen; es scheinen solche auch nicht etwa ursprünglich vorhanden gewesen und infolge späterer Abnutzung verschwunden zu sein. Die Überschrift ist abgeteilt TEMPE-RANTIA.

Abgüsse einzelner Teile von Briots Temperantia-Schüssel befinden sich im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, Plaketten mit den dieselbe Platte schmückenden Figuren der Elemente und der sieben freien Künste zum Beispiel in den Sammlungen Périlleux-Paris und Demiani. Vergleiche Demiani a. a. O. Seite 21 ff.

** Vergleiche Demiani, „Neues über altes Edelzinn. I. Eine bisher unbekannte Variante der Schüssel mit dem Gleichnis vom verlornen Sohn“, im Dresdener Jahrbuch 1905, Beiträge zur bildenden Kunst, herausgegeben von Koetschau und v. Schubert-Soldern, Dresden, Baensch, Seite 60 ff.

Plaketten und der Verwendung gewisser Motive, wie zum Beispiel der auf Hörnern blasenden Putten, gehört er zu derselben Gruppe von Edelzinnarbeiten wie beispielsweise Enderleins Krug mit drei Erdteile darstellenden Figuren,* der zu Anfang des XVII. Jahrhunderts gefertigte sogenannte Briot-Krug mit drei durch ihre Unterschriften als PATIENTIA, SOLERTIA und NON VI charakterisierten allegorischen Gestalten ** und der wohl dem Nürnberger Zinngießer Nikolaus Rumpler (1577 Meister geworden, 1607 gestorben) zuzuschreibende Krug mit drei der Temperentia-Schüssel Briots nachgebildeten Darstellungen von Elementen (AQUA, IGNIS und TERRA).***

Beachtung verdient die Inschrift MELICHOR HORCHAMER nicht nur, weil sie den Schöpfer des interessanten Stückes genau bezeichnet, sondern auch deshalb, weil sie über die Schreibweise seines Familiennamens klare Auskunft gibt. Da doch wohl anzunehmen ist, daß Horchaimer selbst die Gußform für den Krug in Stein † oder Metall schnitt und auch selbst seinen Namen in dieselbe eingrub, so ergibt sich, daß er des letzteren erste Silbe mit R, also Horchaimer (Horchamer) und nicht Hochaimer schrieb. Man wird daher erstere Schreibweise als die richtige anzusehen haben im Gegensatz zu Hampe, der in dem Personenregister zu seinem vorerwähnten Werke †† das R wegläßt und unter dem gemeinsamen Familiennamen „Hochheimer" unseren Melchior, einen Büchsenschmied Adam und einen Maler und „kunstreisser" ††† Peter aufführt. Erwägt man, daß in der Nähe von Coblenz, dem Geburtsorte von Nikolaus Horchaimer,*† sowohl ein Dorf wie auch ein Gut „Horchheim" sich befindet,*† daß Melchior selbst Horchamer signierte und daß in den ihn betreffenden, oben wiedergegebenen Stellen des Meisterbuches der Nürnberger Kannengießer ebenso wie in den von Hampe veröffentlichten, auf ihn bezüglichen Urkunden das R ganz entschieden überwiegt, so wird man unbedenklich Horchaimer beziehungsweise Horchheimer buchstabieren dürfen. Mit Rücksicht darauf, daß bei Adam und Peter die Schreibart ohne R die einzige ist,**† hat man vielleicht zwischen einem „Horchheimer" und einem „Hochheimer" heißenden Geschlecht zu unterscheiden und ersterem Melchior und Nikolaus, letzterem Adam und Peter zuzuweisen.

Die oben geschilderte, auf dem äußeren Boden des Kruges ersichtliche Marke ist, wie schon die Initialen MH andeuten, wohl diejenige unseres Meisters; fehlt es doch an jedwedem Anlaß zu der Annahme, die von Melchior Horchaimer geschnittene Form sei zum Guß von einem anderen

* Demiani a. a. O. Seite 53 ff. und Tafel 11 Nr. 1.

** Demiani a. a. O. S. 19 ff. und Taf. 11 Nr. 2. Der Deckel dieses Kruges ähnelt sehr dem des Horchaimer-Kruges.

*** Demiani a. a. O. Seite 21 ff. und Tafel 12. Auch der Deckel dieses Kruges hat große Ähnlichkeit mit dem des Horchaimer-Kruges. Nikolaus Rumpler machte seine Meisterstücke bei Nikolaus Horchaimer.

† Vielleicht in Solnhofener Stein, den sogenannten Stechstein. Vergleiche Lessing „François Briot und Caspar Enderlein" im Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, Berlin, Grote, X. Band (1889), IV. Heft, Seite 176 und Demiani a. a. O. Seite 93, Anmerkung 128.

†† Band III, Seite 37.

††† Wohl Kupferstecher.

*† Demiani a. a. O. Seite 80 und Anmerkung 603.

**† Hampe a. a. O. Band I, Seite 327 ff. Nr. 2346 und Band II, Seite 163 Nr. 933, Seite 178 Nr. 1019, Seite 248 Nr. 1397.




ZINNKRUG VON MELCHIOR HORCHAIMER, NÜRNBERGER ARBEIT, ANFANG DES XVII. JAHRHUNDERTS

AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI

Zinngießermeister benutzt worden, dessen Namen zufälligerweise auch mit den Buchstaben M und H begannen.* Genau derselbe Stempel findet sich nun auch auf einigen Exemplaren der Modelle II und IIa von Enderleins Temperantia-Schüssel.** Man darf daher wohl annehmen, daß diese Abgüsse von Melchior Horchaimer hergestellt wurden. Und damit dürfte die bisher noch nicht endgültig entschiedene Frage gelöst sein, auf wen man die auf verschiedenen Enderleinschen Temperantia-Platten ersichtlichen, die Lettern M und H enthaltenden Marken zu beziehen hat.**

Der Umstand, daß Horchaimer seinen Krug voll bezeichnet hat, ist einer der bei Edelzinnarbeiten sehr seltenen Fälle, in denen eine vorhandene Signatur die genaue Feststellung des Meisters ermöglicht. Wären regelmäßig auch andere bedeutende Zinngießer dem Beispiel unseres Künstlers gefolgt, so hätte es nicht geschehen können, daß wir leider heute noch so zahlreiche, höchst verdienstvolle Werke nicht bestimmten Personen zuschreiben können und daß Briot und Enderlein, die für die Überlieferung ihrer Namen ausgiebig Sorge getragen haben,*** lange Zeit hindurch fast als die einzigen beachtenswerten Vertreter des Edelzinngusses genannt wurden.

SALZBURGER MAJOLIKEN AUS DER WERKSTÄTTE DES HAFNERMEISTERS THOMAS OBERMILLNER — VON ALFRED WALCHER VON MOLTHEIN-WIEN



EHR wenig aufgeklärt sind unsere Bauernmajoliken oder Bauernfayencen, die in den Alpenländern erzeugt entweder bei massenhafter Herstellung weit über die Grenzen des Landes Anwert fanden oder infolge des beschränkten Betriebes nur lokale Bedeutung hatten. Zu ersteren zählen die Erzeugnisse der großen Betriebe in Gmunden, Salzburg, Brunn am Steinfeld in Niederösterreich und mehrerer Orte Steiermarks. Nur hinsichtlich der Arbeiten des Salzburger Hafners Moser und seiner Nachfolger auf der Rittenburger Werkstätte für Weißgeschirr waren die einschlägigen Forschungen von befriedigenden Resultaten begleitet, dagegen mangelt uns noch über Gmunden und Brunn

* Es kommen bei Edelzinnarbeiten Fälle vor, in denen der Schöpfer der kunstvollen Form nicht identisch war mit demjenigen, der sie handwerksmäßig zum Guß verwendete. Vergleiche Demiani a. a. O. Seite 8, 71 ff.

** Demiani a. a. O., Seite 103 ff, Anmerkungen 379, 380, und Seite 47. Aus den ersterwähnten beiden Stellen ergibt sich noch, daß sich auf Exemplaren von Modell II und IIa der Enderlein-Platte auch einfache Nürnberger Stempel (für „zehnteiliges" Zinn mit den Initialen MH zwischen den Schrägbalken vorfinden.

*** Briots Temperantia-Schüssel ist auf der Vorderseite mit den Initialen FB, auf der Rückseite mit seinem Brustbild und der Inschrift SCVLPEBAT FRANCISCUS BRIOT versehen. Die Kanne dazu ist an drei Stellen FB bezeichnet. Enderleins Temperantia-Schüssel zeigt vorn zweimal die Buchstaben CE und hinten sein Porträt mit CE am Abschnitt und der Umschrift SCVLPEBAT CASBAR ENDERLEIN.



Sägemühle bei Schwarzenberg

am Steinfeld eine ausführliche, auf archivalischer Arbeit fußende Geschichte. Von den kleinen Betrieben scheiden sich einzelne Gruppen durch gewisse, allen Stücken gemeinsame Merkmale aus. Sie sind daher auf bestimmte Hafner zurückzuführen. Als solche treten durch ihren künstlerischen oder technischen Charakter die Arbeiten des Rosenfeldt in Wels, weiters eine bisher nur in wenigen Exemplaren nachgewiesene Gruppe mit dem Hauptfundorte Salzburg und Umgegend in den Vordergrund.

Die letztgenannten Arbeiten haben eines gemeinsam. Tiefblaue Wellenlinien, in horizontaler und vertikaler Richtung über die ganze Fläche der Schüsseln und Krüge gezogen, teilen diese in mehrere ziemlich gleich große Felder zur Aufnahme verschiedener Darstellungen, einzelner Figuren, jagdbarer Tiere, seltener ganzer Szenen in bunter Malerei. Das Material ist ein sehr fein geschlemmter gelber Ton, wie ihn später die Mosersche Werkstätte auf der Rittenburg (heute Gärtnergasse 6) verwendete; die Bleifarben dagegen stimmen, namentlich das Grün, mit jenen der Gmundener Fayencen überein. Das Kostüm der dargestellten Personen verlegt diese Arbeiten in das ausgehende XVII. Jahrhundert.

Dem Museum Carolino Augusteum in Salzburg gehört die einzige dem Schreiber bekannte Schüssel. Im Mittelfeld sitzen zwei Männer beim Trunk, rechts und links davon sind Musikanten, darüber ein äsender Hirsch, darunter ein Hase dargestellt. Als Beispiel eines Kruges bilden wir das im Besitz des Herrn Direktors W. Kestranek in Wien befindliche Exemplar ab. Im untersten Felde der Wandung lagert ein Bauer am Rasen, darüber folgt eine Hasenjagd und zu oberst ein schreitender Bär.

Bei keinen anderen Majoliken unserer Alpenländer findet sich eine Wiederholung dieser Idee der Felderteilung. Vermutlich wollte der Meister oder der Malergeselle die seiner Hand geläufigen Figuren verwerten, ohne selbe in einen direkten Zusammenhang bringen zu müssen, wenn auch gewisse Beziehungen einzelner Darstellungen auf Schüssel und Krug unverkennbar sind.


Haus in Bezau

In Linz befindet sich in der Sammlung des Herrn Karl von Görner ein Krug, der uns über die Herkunft der ganzen Gruppe aufklärt. Die Darstellungen führen uns in die Werkstätte der Hafnerswitwe Marta Obermillner. Sie reicht dem an der Töpferscheibe arbeitenden Altgesellen Mathias Scherzhauser einen Trunk. Der zweite Geselle mit dem Vornamen Michael ist damit beschäftigt, die Bleiglasuren herzustellen. Ein lustiger Vers erläutert dies:

„Ein bleyreiber gesöll ich bin
auff die hoche scheiben stehet mir mein sinn
kain geschier ich nit machen kan
desswegen nimb ich mich umb dass glass reiben an."

Der Lehrjunge muß die Tonklötze zurichten und wird mit den Worten angeeifert: „Bueb schneidt du drauff, es geht erdt auff". Obwohl die letzten Worte auf einen intensiven Betrieb hindeuten sollen, ist uns von der genannten Gefäßgruppe so wenig erhalten und von anderen Arbeiten, die dieser Werkstätte zugeschrieben werden könnten, bisher keine bekannt.

Den Hafner Thomas Obermillner haben wir bereits in „Bunte Hafnerkeramik der Renaissance", Seite 51, nachgewiesen. Er wurde 1615 geboren, erwarb am 14. Jänner 1641 das Bürgerrecht in Salzburg (Bürgerbücher vom Jahre 1641, IV, 2) und übte das Handwerk zuerst im Reitterhause (alte Nr. 400, jetzt Steingasse 65) aus. Im Jahre 1647 war er mit Barbara Rainer vermählt. Sie war damals 50 Jahre alt, ihr Gatte erst 32. Bei Hafner Obermillner wohnten noch der 24jährige Hafnerknecht Georg Sigl und der 26jährige Hafnerknecht Paul Edlinger, weiters ein Lehrbub namens Georg Lampp und des Meisters Schwester Kunigunde Obermillner.

Herrn Kustos Haupolter in Salzburg und Herrn Dr. Martin des dortigen Regierungsarchivs verdanke ich Mitteilungen über die weiteren Lebensjahre Obermillners. Diesen zufolge erscheint Thomas Obermillner im Jahre



Haus mit mehrfacher Schopfanlage in Bezau

1652 als Besitzer des Hafnerhauses Nr. 384, jetzt Steingasse 28. Er erwarb das Haus durch Kauf und als Nachfolger der drei Töchter des Melchardt Fuerauer und seiner Frau Regina. Schon 1408 war auf diesem Platze ein Hafnerhaus gestanden, das 1526 „paufellig und abschlaipfig worden, dass es die güllten, so darauf gelegen, nimmer ertragen hat mögen". Es wurde 1531 niedergebrochen und ein neues Haus gebaut, welches nun Obermillner 1652 von den Töchtern des Weißgerbers Fuerauer erworben hat.

Im Jahre 1672 treffen wir Thomas Obermillner das zweite Mal verheiratet und zwar mit Marta Obermillner, gebornen Scherzhauser, die bereits 1680 Witwe wird.

Das Hofburgrecht-Anlaitlibell VI verzeichnet: „Thoman Obermiller, welcher berierte Behausung alleinig ingehabt, ist ohne Leibs-Erben zeitlichen Todts verschieden; dahero dessen hinderlassen eheleibl. zwo Schwestern Barbara und Kunigund genant, erblich daran khommen. Demnach aber erwendter Obermiller inhalt alda vorgelegten Testaments, Datirt den 11. Augusti 1672 sein ieztgehabt verwitibte Ehewirthin Martha Scherzhauserin zu seiner Universalerbin instituirt und derowegen Gerechtigkeit derselben zuekhommen". Martha Obermillner vermählte sich im Jahre 1682 mit dem Hafner Hans Stockhpauer und übergab ihm die Hälfte ihres Hauses ins Eigentum.

Die Bemalung der hier besprochenen Arbeiten rührt wohl von der Hand des ersten Gesellen Mathias Scherzhauser her, eines Bruders der Meisterin und Sohnes des Christof und der Brigitta Scherzhauser. Mathias wurde 1630 geboren, wohnte in der Gstätten in Salzburg (heutige Nummer 11) und war, wenn auch schon früher unter Thomas Obermillner beschäftigt, nach dessen Tode bis zur Wiedervermählung seiner Schwester ihr Berater und der technische Leiter des Unternehmens. Der Erzeugungsort bleibt die Werkstätte des Hafnermeisters Obermillner, nach dem wir die Gefäßgruppe benennen wollen.

KARL MOLLS: „BEETHOVEN-HÄUSER“ VON HARTWIG FISCHEL-WIEN

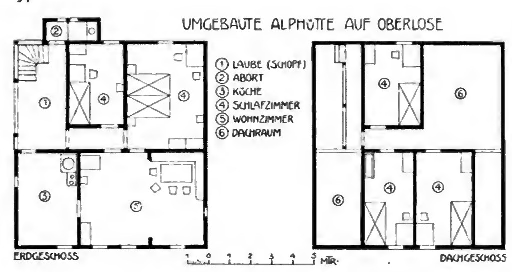


IE Liebe zur Natur und die Empfänglichkeit für jene Erscheinungswelt, welche uns umgibt, sind die Grundlagen aller bildenden Kunst. Aber das Verhältnis des Einzelnen zu dem, was ihm von seiner Umgebung einen tieferen Eindruck hinterläßt, ist von unendlich mannigfaltiger Art. Das „Sehen“können ist durchaus keine Fähigkeit, die allen in gleichem Maße gegeben, die ohne Pflege und Kultur schon durch die angebornen Kräfte allein verbürgt ist. Hierin die Führer der Menschheit zu sein, gehört zu den höchsten Aufgaben bildender Künstler und hierin der eigenen Unvollkommenheit bewußt zu werden, ist eine der wesentlichen Vorbedingungen, welche im Kunstfreund die erforderliche Andacht zur Kunstbetrachtung wecken. Alles Genießen, ist zugleich ein Erinnern und ein Lernen. Und in dem Maße, als ein Kunstwerk die suggestive Kraft besitzt, verborgene Schätze unserer Erinnerungswelt zu wecken, mit neuen Elementen unseren Vorrat an Eindrücken zu bereichern, wird es für uns an Wert und Bedeutung gewinnen. Daraus ergibt sich schon von selbst, daß ebenso und mehr das „wie“ als das „was“ in jeder künstlerischen Darbietung bedeutungsvoll bleibt.

In ihrem abgegrenzten Arbeitsfeld erfüllen die graphischen Künste einen wichtigen Teil dieser Aufgaben.

Ihre Schöpfungen gehen von Hand zu Hand, wirken durch die Buchseite und an der Wand; wenden sich daher an die weitesten Kreise, an das größte Publikum. Diesem Umstand und der Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit ihrer Hilfsmittel verdanken sie auch das erhöhte Interesse, das die moderne Kunst ihnen zugewendet hat. Ganz besonders auf dem Gebiet des Holzschnitts haben sich ihr neue Möglichkeiten erschlossen, neue Wege gezeigt, seit die vornehmen Schöpfungen japanischer Kunst in Europa weitere Verbreitung fanden. Die Farbenholzschnitte aus dem fernen Osten haben ein Werk der Befreiung vollbracht und die europäische Holzschnittechnik aus jener Sklaverei erlöst, in welche sie um die Mitte und zu Ende des XIX. Jahrhunderts geraten war.

Wenn wir zuerst die prächtigen Flugblätter und Buchseiten der frühesten Druckwerke betrachten, in denen einst auch die Typen der Lettern aus dem Holzstock geschnitten waren und wo die kraftvollen breit und einfach behandelten Illustrationen so gut in das Gesamtbild der Buchseite stimmen, so erfüllt uns der hohe Stand dieser alten Kunstübung mit aufrichtiger Bewunderung. Dieselbe Zeit, welche noch in der geschriebenen Buchseite mit ihrem Miniaturenschmuck die größte Zartheit, Glätte und Feinheit der Behandlung entwickelte, wußte aus dem Holzstock die lapidare Breite einer



fast monumental zu nennenden Technik abzuleiten. Eine leichte, vollkommen tonige Kolorierung erhöhte oft die reizvolle Wirkung des alten Holzschnitts, der in seiner Art ein vollkommenes Beispiel sicherer, richtiger Materialbehandlung und stilvoller Einfachheit bildet.

Sehen wir dagegen die Buchseite oder das Holzschnittbild des XIX. Jahrhunderts mit all dem Raffinement an maschineller Technik und der Armut an künstlerischer Empfindung daneben, betrachten wir die unselbständige Haltung des späteren Holzschnitts, der ganz zu einer reproduzierenden Technik herabsinkt und vergeblich gegen den Aufschwung photographisch mechanischer Vervielfältigungsverfahren ankämpft, so wird der Einfluß japanischer Kunst begreiflich.

Hier wirkt wieder eine künstlerische Ausdrucksform, die aus den einfachen Hilfsmitteln der scheinbar primitiven Holztechnik Wirkungen von entzückender Feinheit und energischer Charakteristik hervorholt und bei der eine entwickelte, intensive Naturbeobachtung mitspricht, von persönlicher Wärme erfüllt.

Jener peinliche Realismus, der so leicht zu einer sklavischen Naturparallele, zu einer unkünstlerischen Nachahmung ausartet und der im Zeitalter der Photographie sich breit machte, ist von den Japanern gemieden worden, und doch erfüllt ihr graphisches Werk der feinste Natursinn. Der Weg, den der japanische Künstler einschlägt, ist der einer weitgehenden Vereinfachung, die angepaßt an das Material nur das Wesentlichste festhält, das aber in möglichst hoher Vollkommenheit bringt.

Auch die modernste Behandlung des Holzschnitts besitzt das Ziel der Vereinfachung. Und während die einen von der geistreichen, beweglichen, zum Bizarren neigenden Art des Ostens ausgehen, fußen die andern auf der ernsteren, derberen Weise der alten deutschen Holzschnitte. Immer aber bleibt die wichtigste Bedingung künstlerischer Wirkung jener persönliche

Einschlag, jene besondere Art, die Natur zu sehen, welche den Künstler über seine Mitmenschen erhebt. Hier handelt es sich gerade darum, den komplizierten Natureindruck auf seine einfachsten Elemente zu reduzieren, in der knappsten und gedrängtesten Form das Wesentliche zu zeigen.



Ofen im Gasthof zum Hirschen in Schwarzenberg

Die rein handwerkliche Seite ist dabei eine ungemein reizvolle. Die Bearbeitung des Holzstocks mit dem Eisen gestattet eine Steigerung von der haarscharfen Kontur bis zur breiten, an den Pinsel erinnernden Flächenbehandlung. Und wenn auch die Abstufung von Nuancen Schwierigkeiten bereitet, so gibt die Möglichkeit des Aufdrucks zarter und kräftiger Tonungen mit Wasserfarben wieder einen Ersatz für die Bereicherung der Wirkung.

So kann die Erscheinung eines Blattes bis zu einer Kraft getrieben werden, daß der Eindruck an der Wand von dekorativer Bedeutung wird, und da auch das Format des Holzstocks bis zu einer ganz ansehnlichen Größe gesteigert werden kann, ist dem ausübenden Künstler viel Spielraum gegeben. Dadurch aber, daß er sich während der Arbeit stets leicht von dem gewonnenen Resultat überzeugen kann und schließlich bei Handdrucken die Abstufung der Schwärze, die Kraft der Tonung in seiner Gewalt hat, gewinnt das fertige Blatt einen Persönlichkeitsreiz, der dem einer Zeichnung nahe kommt. Wir führen heute in einer Reihe von Abbildungen verkleinerte Darstellungen von Holzschnitten vor, welche Karl Moll kürzlich in einer Mappe vereinigt bei H. O. Miethke erscheinen ließ.

„Beethoven-Häuser" nennt sich diese anziehende Sammlung von zwölf Blättern, die alle ein gleich großes quadratisches Bildfeld besitzen und auf japanisches Papier mit der Hand gedruckt wurden. Die farbige Tonung ist in diskretester Art zur Unterstützung einer breiten, malerischen Darstellungsweise herangezogen.

In glücklicher Weise ist da ein doppeltes Ziel erstrebt und erreicht, gegenständlicher Reiz ist mit hohen künstlerischen Qualitäten der Darstellung vereinigt. Ein feinfühlender und kraftvoller Landschaftsmaler hat den Manen unseres größten Musikers seine Verehrung dargebracht, indem er den Spuren von Beethovens Erdenwallen mit Liebe nachging.



Salzburger Majolikakrug mit Darstellung der Werkstätte der Hafnerwitwe Martha Obermillner, bezeichnet 1680 (Dr. Karl von Görner in Linz)

Ein Teil der vielen Wohnstätten, an welche sich der Name des großen, rastlosen Mannes knüpft, besteht ja noch oder bestand noch kürzlich und gehört jenen reizvollen Bauten aus den Umgebungen und Vorstädten Alt-Wiens an, die abgesehen von jeder Pietät das malerische Auge erquicken. Ihrer einfachen und naiven, der Natur angepaßten Formenwelt entspricht glücklich die charaktervolle und kräftige Holzschnittmanier, welche Moll nun schon durch längere Zeit pflegt und sich zurecht gerückt hat. Und wie er in seinen Bildern die ruhige, stimmungsvolle Weise liebt, die einfache und innige Töne anschlägt, so liegt ihm auch diese Holzschnittmanier recht zur Hand, um seiner natürlichen, tiefen Empfindungswelt beredten Ausdruck zu leihen.

Diese alten Straßenbilder, Höfe und Garteneinblicke sind in einer Art dargestellt, die alles Detail in große, vereinfachte Formen zusammenfaßt, die in der Lichtführung die Gegensätze zwischen hellen und dunklen Flächengruppen heraushebt und verstärkt und möglichst zusammenhängende, gut geformte Dunkelheiten und Helligkeiten einander gegenüberstellt.

Auch die Art, wie in das quadratische Feld das Wesentliche eines Bildeindrucks eingeschlossen oder aus dem Natureindruck nur das unbedingt Nötige herausgenommen ist, weist auf das Streben nach einem lapidaren Holzschnittstil hin, der trotz des kleinen Formats Größe und Bedeutung gibt.

So wurden diese Blätter, die in einem geschmackvollen Karton gesammelt sind, auf eine Fernwirkung gestimmt, die jedes einzelne Blatt für die Wand geeignet macht. Weit über den illustrativen und gegenständlichen Inhalt hinaus fühlen wir einen lebendigen Kontakt mit der Persönlichkeit des Künstlers, die uns gegenübersteht, mit seiner Art zu sehen, die Natur zu verstehen.

In unserer Zeit der Überproduktion an bemalter Leinwand und der wiederkehrenden Liebe zur Intimität des Heims gewinnt eine Kunstübung besonderen Wert, die künstlerische Kräfte ein wenig von der Bilderproduktion ablenkt und weiteren Kreisen Schöpfungen von Wert zugänglich macht, die keine Reproduktionen sind.

In den Mollschen Blättern liegt so viel malerisches Empfinden wie in einer großen Leinwand und die Stimmung, die aus der ganzen Folge spricht,

ist die eines Stückes aus dem Leben eines ganz großen Menschen. Wie reizvoll ist der alte Garten geschildert, in den die Fenster jenes Raumes gingen, welcher das Heiligenstädter Testament entstehen sah. Wir wandern durch den sonnigen, gemütlichen Hof dieses Hauses, um danach jenen des Gebäudes zu betreten, wo Grillparzer als Knabe neben dem unzugänglichen Meister gewohnt hat.

In einem gemütlichen Giebelhaus, das die Abendsonne streift, mit einer langen Seitenfront und dem grünen heiteren Hof sehen wir eine dritte jener liebenswürdigen, von Weinbauern zu einer Zeit errichteten Baulichkeiten, als sich die Rebengelände noch bis an die Linienwälle erstreckten und manche Vorstädte noch Landaufenthalte waren.



Salzburger Majolikakrug aus der Werkstätte des Hafners Thomas Obermillner, um 1680 (Direktor W. Kestranek in Wien)

Die stattliche Architektur in der Nußdorferstraße ist Stiftseigentum gewesen und hebt sich stolz aus einer einfacheren Umgebung heraus. Weiter werden wir nach Mödling geführt, wo die alte Front am Marktplatz mit ihren zwei steinernen Erkern den Bürgerstolz eines wohlhabenden Gemeinwesens verkündet; der enge Arkadenhof läßt die Sonne nur zu den höchstgelegenen Teilen der umschließenden Wände zu und vermittelt in seiner abwehrenden Strenge einen mittelalterlichen Eindruck.

Zum Schluß werden wir in das Stiegenhaus und vor die mächtige Straßenseite der letzten Heimstätte Beethovens, des seither verschwundenen Schwarzspanierhauses, gestellt, die einst auf das weite Glacis blickte. Denn stets hat Beethoven seinen Aufenthalt so gewählt, daß ihm ein weiter freier Ausblick oder ein Einblick ins Grüne erquickte, und wir wissen, daß er den Wert eines schönen Baumes höher einschätzte wie den mancher Menschen.

So hat auch der Landschaftsmaler Anlaß gefunden, sich für seine Wohnstätten zu erwärmen, in deren Art und Lage ein Teil von den Neigungen eines großen Menschen, ein gutes Stück naiver ländlicher Bauweise, alter österreichischer Volkskunst ausgeprägt liegt.

Wie die umlaufenden Gänge und vorspringenden Dächer in den malerischen Höfen ein Licht- und Schattenspiel bewirken, wie die einfachen Giebel und alten Baumkronen charakteristische Silhouetten schaffen, das hat uns Moll mit ruhiger, behaglicher Breite und der Wärme eines Naturfreundes erzählt, der selbst unter diesen Giebeln, Dächern und Wipfeln zu wandeln

liebt und dabei oft der großen Vergangenheit und der unsicheren Zukunft dieser schönen Stätten gedenkt.

Freuen wir uns, daß er so sicher in der Gegenwart künstlerisch fußt, daß er sie uns in einer anziehenden Bilderfolge vorführen konnte, und hoffen wir, daß er in die Lage kommt, die Reihe noch zu ergänzen, an die manches treffliche Stück angefügt werden könnte, das heute noch im Holzstock schlummert.

OTTO BENNDORF — EIN NACHRUF VON KARL MASNER-BRESLAU



INER von jenen Menschen, denen man unbedenklich die Erreichung der äußersten Altersgrenze prophezeit, war Benndorf. Nun ist er mit 69 Jahren dahingerafft worden. Mit ihm ist eine der markantesten Persönlichkeiten des geistigen Wiens der letzten Dezennien geschieden. Das in letzter Linie Bewunderungswürdigste an diesem außerordentlich vielseitig veranlagten Manne war eine 30 Jahre lang in seiner neuen Heimat ununterbrochen in gleicher Intensität auf ein Ziel gerichtete Energie. Ihr entsprach die Größe seiner Erfolge. Ein vorbildliches Beispiel dafür, was Energie erreichen kann, wenn man sich vorhält, daß das Gebiet, für das sie sich einsetzte, im ganzen Haushalte des Staates und seiner Aufgaben vielen anderen notwendigeren Dingen den Vortritt lassen muß. In der Generation von Männern, die vor mehreren Dezennien die Kunstarbeit in Österreich zu organisieren begann, glich Benndorf an Willenskraft nur ein einziger, Rudolf von Eitelberger. Aber hinter Eitelberger stand die Rücksicht auf unmittelbare wirtschaftliche Vorteile des Reiches. Seine Feuerseele durfte und mußte mit dem ganzen Temperament des Österreichers ungestüm fordern, während sich für Benndorfs rein ideales Arbeitsfeld die geduldige, vorsichtige, norddeutsche Art schickte, mit der er diplomatisch ein nicht weniger lebhaftes Naturell im Zaume hielt.

Benndorf hat der klassischen Archäologie in Österreich ihren Platz an der Sonne errungen. Das ist die Summe seines Lebens. Sie setzt sich zusammen aus drei Komplexen, erstens aus seiner wissenschaftlichen Tätigkeit, zweitens aus seiner Tätigkeit für die Vermehrung des österreichischen Antikenbesitzes, drittens aus seiner Tätigkeit als Organisator der wissenschaftlichen und praktischen Aufgaben der Archäologie in Österreich. Das bewältigen zu können, war ihm nur möglich, indem er jenen Typus des Archäologen, der ebenso sehr seßhafter Gelehrter als widerstandsfähiger Entdeckungsreisender ist, imponierend verkörperte, und um dem dritten Teile seiner Arbeit gerecht zu werden, hatte ihm die Natur auch die Fähigkeit, Beamter zu sein und Ordnung in einer Verwaltung zu halten, nicht

versagt. Benndorf kam wie fast alle Fachgenossen seiner Generation von der Philologie zur Archäologie, von der klassischen Literatur zu den Denkmälern. Von der Übertragung der philologischen Auffassung und Methode auf die Werke der bildenden Künste, von der „Interpretation" trug ihn sein angeborenes, bald sich eminent entwickelndes Kunstempfinden zur Kunstgeschichte der Antike. Aber auch als er hier das Höchste und Hinreißendste seiner Begabung erkannt hatte, hielt er immer die Verbindung mit der Philologie aufrecht. Es ist für ihn bezeichnend, daß ihn in der antiken Kultur nur die Zeiten vor und nach dem Schrifttum nicht interessierten. Innerhalb dieses Rahmens kannte er kaum eine Beschränkung auf bestimmte Gebiete, eine Vielseitigkeit, die nur wenige Archäologen mit ihm teilen. Diese seine Universalität bevollmächtigte ihn zum Führer seiner Wissenschaft in Österreich. Er trat mit seiner ganzen Arbeitslust überall ein, wo es die Umstände erforderten. So fand es sich bald von selbst, daß die von ihm oder unter seiner Leitung entdeckten oder sonstwie unserer Kenntnis näher gerückten Reste der antiken Kultur und Kunst, die Denkmäler von Samothrake, Gjölbaschi und Ephesus, die Felsengräber von Lykien und Phrygien, das Tropäon von Adamklissi, die Skulpturen von Aquileja, die Inschriften von Kleinasien sein Arbeitsgebiet wurden. Er ging auf in einer aktuellen Pflicht, der Einordnung des von ihm herbeigeschafften Rohstoffes in die Wissenschaft. Er hat sie in einer fast unübersehbaren Reihe von selbständigen Publikationen und zerstreuten Aufsätzen mit großen Resultaten, Erkenntnissen und Ausblicken bereichert, wenn er auch keinen Anteil an ihrem systematischen Ausbau nehmen konnte. Für Benndorf war die Wissenschaft der Archäologie sich selbst genug Zweck. Das bewies er bis zum letzten Atemzuge durch die Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit der Forschung, die er sich auferlegte und von anderen verlangte. Aber er war viel zu sehr ein moderner Mensch, als daß er nicht mit Leib und Seele an seiner Wissenschaft gehangen hätte, weil wenigstens der Stoff ihrer Untersuchungen, die Werke der antiken Kunst auch in unserer Zeit ihrer nachdrücklichen Einwirkung auf



Salzburger Majolikaschüssel aus der Werkstätte des Hafners Thomas Obermillner, um 1680 (Museum Carolino Augusteum)



Aus „Beethoven-Häuser“ von Karl Moll: Haus in Heiligenstadt, Probusgasse (Herrengasse) 6 (Sommer 1802)

die Gemüter sicher sind. Ihn erfüllte eine heilige Überzeugung von der unverwüstlichen Jugendkraft der antiken Kunst, die sie so oft berufen machte und immer wieder berufen wird, ordnend, aufklärend und reformatorisch in die Kultur der Menschheit einzugreifen. In seinen Schriften ist Benndorf in formvollendeten, selbst Kunstwerke darbietenden, aus ganzer Seele geschöpften Charakteristiken ein Apostel von höchster Werbekraft für die antike Kunst, und einen vielleicht noch ergreifenderen Eindruck konnten seine Schüler aus unvergeßlichen Stunden seiner Vorträge und Übungen ins Leben hinübernehmen. In logischer Weiterführung seiner Auffassung von dem Werte der antiken Kunst als eines Rüstzeuges der Kultur für Gegenwart und Zukunft mußte Benndorf darauf dringen, daß der Staat, dessen Bürger er geworden war, seinen Besitz daran durch das Beste von allem Erreichbaren vermehre und empfindliche Lücken darin ausfülle. Die Lücken in dem Antikenbesitz Österreichs sah er vor allem in dem Mangel an großen griechischen Skulpturwerken. Sein Hinweis auf die Notwendigkeit, in letzter Stunde an der Verteilung dessen teilzunehmen, was für den eifrigen Wettbewerb der Nationen an gewissen Stellen der alten Welt noch über und unter der Erde übrig bleibt, fand Widerhall und so konnte Benndorf dem Antikenbesitz Wiens die Skulpturen des Heroons von Gjölbaschi und die Früchte der Ausgrabungen von Ephesus zuführen.

Im Jahre 1896 oder 1897 erhielt Benndorf einen Ruf an die Universität Bonn, wahrscheinlich nur als Staffel zur Mitarbeiterschaft an der archäolo-

gischen Tätigkeit des deutschen Reiches, wo er längst alles fertig für die weitausschauendsten Pläne gefunden hätte. Trotzdem blieb er in Österreich. Er wäre sich sonst vorgekommen wie ein Kapellmeister, der mitten in einer Sinfonie den Taktstock niederlegt. Damals war er eben erst in die Phase seines Wirkens eingetreten, die die vorhergehenden abschließen und bekrönen sollte. Er gab das Lehramt an der Universität und die Leitung des archäologisch-epigraphischen Seminars auf und setzte an Stelle der Erziehung zur archäologischen Arbeit ihre ausschließliche, durch nichts mehr gehinderte Pflege als Direktor des im Jahre 1898 gegründeten k. k. österreichischen archäologischen Instituts. Durch die Übernahme der Aufgaben der Archäologie in die Obhut des Staates, durch die der Staatsanstalt zugewiesenen Rechte, Pflichten und Hilfsmittel hat Benndorf seinen persönlichen Einfluß gewissermaßen in einen für alle Zukunft dauernden verwandelt und der Entwicklung seiner Wissenschaft in Österreich nach den Sorgen für Äußerlichkeiten, die er selbst bei jedem neuen Unternehmen mit einem guten Teil seiner Kraft bewältigen mußte, glatte und bequeme Bahn geschaffen. Über den Umfang der Befugnisse des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, das als Vorbild bei der Gründung des österreichischen Instituts diente, geht dieses in glücklicher Weise noch hinaus, indem es nicht nur Interessensphären im Ausland sondern auch im Inlande festsetzt. Dem österreichischen Institut liegt auch die Oberleitung der staatlichen Antikensammlungen ob, zum wechselseitigen Vorteil von Institut und Lokalmuseen.



Aus „Beethoven-Häuser“ von Karl Moll: Haus in Heiligenstadt, Grinzingerstraße 64 (Sommer 1808)

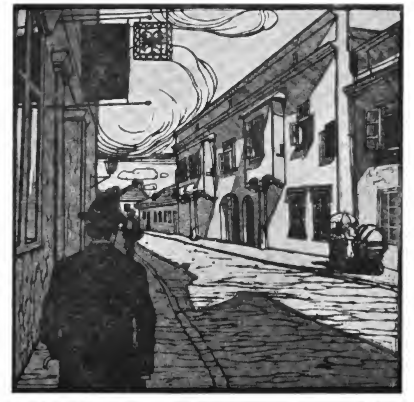


Aus „Beethoven-Häuser" von Karl Moll: Haus in Nußdorf, Kahlenbergerstraße 26 (Sommer 1817)

Denn für diese ist jetzt durch energisch betriebene Verbesserungen in den Einrichtungen eine glücklichere Zeit angebrochen, und das Institut als Aufsichtsbehörde hat von selbst die moralische Verpflichtung übernommen, den Denkmälern der antiken Kultur, die sich in den österreichischen Ländern über den Boden erheben oder in ihm gefunden werden, und damit der römischen Provinzialkunst überhaupt, eine ähnliche längst als Bedürfnis gefühlte Eindringlichkeit des Interesses zu widmen wie den Problemen, die es zu seinem Ruhme im fernen Osten bis jetzt schon, zuerst in Ephesus, gefördert hat und zu Ehren seines Gründers hoffentlich noch weiter fördern wird.

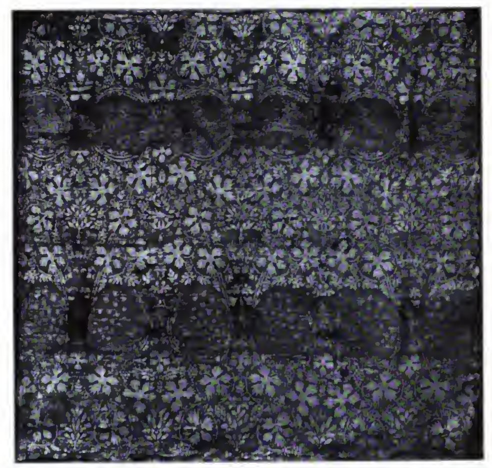
* * *

Im Kunstleben Wiens war Benndorf als Parergon eine Rolle zugefallen wie sonst wohl nirgends einem Professor der klassischen Archäologie. Trotzdem seine norddeutsche Art nie im Wienertum aufging, fühlte er sich in der alten, feinen Lebenskultur Österreichs am richtigen Platze und er hatte Einfluß in den Kunstkreisen und bei allen öffentlichen Kunstangelegenheiten Wiens, weil seine Überzeugungstreue und die Selbständigkeit seines Urteils imponierten. In einem wirren Durcheinander mit dem Anspruch an Unfehlbarkeit sich geberdender ästhetischer Modeströmungen hütete er unbeirrt die Traditionen der Antike als ein Feind des Bizarren und absichtlich Gewalttätigen, aber auch stets bereit, im Gegensatz zur öffentlichen Meinung sich



Aus „Beethoven-Häuser“ von Karl Moll: Haus in Mödling, Hauptstraße 79 (Sommer 1818 und 1819)

sofort an die Seite eines Künstlers zu stellen, in dessen Schöpfungen er etwas kraftvoll Gesundes und dabei Neues erkannte. Er hatte überhaupt künstlerischen Entdeckerblick. Ich erinnere mich, wie er vor mehr als zwanzig Jahren auf einer Kunstausstellung vor einer Reihe Böcklinscher Bilder, die damals noch unverkauft und viel verkannt umherzogen, uns zu Enthusiasten für die Kunst dieses Meisters umwandelte und das „Spiel der Wellen“ als wiedererstandene Antike pries. So weit entfernt war er von einem sich ausschließlich in sein Fach und die Vergangenheit zurückziehenden Einsiedlertum, daß er in einem großen Freundeskreis von Künstlern, wie Semper, Hansen, Zumbusch, Kundmann, William Unger und anderen nicht nur empfing, sondern auchgab, und daß er die Teilnahme an der Kunstarbeit der Gegenwart mit Freuden auf sich nahm. Unter vielen Ehrenämtern bekleidete er auch das eines Kuratoriumsmitglieds am k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie mit Gewissenhaftigkeit und Sachkenntnis. Vom Jahre 1885 bis 1898 konnte ich seine Stellung zum gleichzeitigen Kunstgewerbe verfolgen. Sie war ablehnend, denn an dem strengen Zweckmäßigkeitssinn der antiken Kunst geschult, fand er das Kunstgewerbe jener Jahre zu sehr auf das Dekorative gerichtet und er konnte treffend den Unterschied zwischen einem „kunstgewerblichen“ und einem Gebrauchsmöbel demonstrieren. In seinen Ausführungen waren die Grundgedanken der modernen Bewegung vorweggenommen und der Vertreter einer sogenannten toten Wissenschaft hatte mehr als die Männer der Praxis mit der Zeit gefühlt.



Brokat, XIII. bis XIV. Jahrhundert (K. k. Österreichisches Museum)

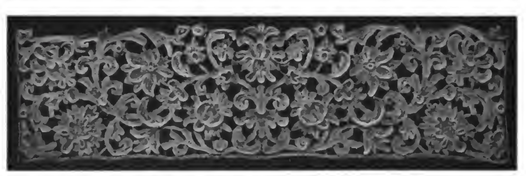
AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

WILHELM BERNATZIK. Eine reichhaltige Gedächtnisausstellung von Bildern und Studien des im November 1906 verstorbenen Künstlers hat das Wiener Publikum reichlich interessiert. Sie fand in beiden Miethkeschen Ausstellungsräumen gleichzeitig statt und entsprach dem ganzen Entwicklungsgang des rastlos strebenden Malers, der sein Ziel nie erreichen sollte. Er trug, wie Alfred Roller über ihn schreibt, „ein schweres, rätselhaftes Leiden in seinem Körper“ und war bestimmt, nie zur vollen Entwicklung zu gelangen. In den zwanzig Jahren seines überschaubaren Wirkens machte er, von seiner guten Wien-Pariser Schulung (Bonnat) aus, den ganzen Gang der modernen Malerei mit. Von der Stimmungslandschaft der Barbizoner aus, die ihm nach der kühlen Skala hin am besten lag und in der er eine starke Verwandtschaft mit Hörmann zeigt, zu den modernsten Licht- und Luftphantasien hin. Zu den feinen Staub- und Nebelstimmungen des Steinfeldes und Neunkirchens, ja bis in die Nachbarschaft der Klimtschen Landschaft, wie in seinem



„Genueser Samt", (K. k. Österreichisches Museum)

Dekortraum vom „gelben Zimmer", in dem die Päonien des passionierten Blumenfreundes blühen. Sogar die neueste Freskosehnsucht der Hodler und Konsorten hat ihn berührt. Eine selbst seinen Freunden noch unbekannte Wandmalerei in der Ausstellung ist auf einem in eisernen Rahmen gegossenen Freskogrund ausgeführt. Eine grüne stilisierte Landschaft mit weiten Flächen und hohen Laubmassen, durch drei aufrechte weibliche Aktfiguren wie durchgehende Pilaster geteilt. Mit Liebe gemacht, doch nicht vollendet. Er stellte sich diese helle Farbenwand in zwei Varianten vor; über mannshohem, tiefrotem und über stumpfblauem Wandsockel. Zwei farbige Entwürfe in diesem Sinne sind sehr reizvoll und wurden bald angekauft, wie überhaupt noch so manches in der Ausstellung. Der Kaiser trug zu den ersten Erfolgen Bernatziks wesentlich bei. Die „Vision des heiligen Bernhard", wo das Visionäre freilich weniger laut als das Reale erklingt, hängt bekanntlich im Hof-Kunstmuseum und noch zwei große Bilder befinden sich in kaiserlichem Besitz; der „Versehgang" (1887) wurde aus Persenbeug beschafft, die „Mönche am Kalvarienberg in Heiligenkreuz" aus dem Kammerhof in Eisenerz. Das prächtig farbentiefe Aquarell: „Am Schreibtisch", eine der ersten Regungen des neuen Biedermeier, das seinerzeit im Stiftersaale des Künstlerhauses eigens an einem Fenster plaziert war, gehört dem Generaldirektor Zuckerkandl in Gleiwitz, der viel modernes Österreich besitzt. Die große „Prozession bei Dürnstein" (1881), mit der hellen Sonne, die aber Bernatzik nie recht sonnig gelang, ist beim Fürsten Liechtenstein, der auch den „Herbst" der städtischen Galerie gewidmet hat. Der große „Franz Josephs-Quai" (um 1880), noch mit dem Karls-Kettensteg, ist beim Grafen Buol; die große „Klosterwerkstätte", wo alles noch so stillebengenau festgestellt sitzt, bei Frau Engelhart. Einem Badener Arzte gehört der „Abschied", eines der echtesten Stimmungsbilder Bernatziks, am Fuße jenes Heiligenkreuzer Kalvarienweges aufgenommen, mit dem reizvollen Blick rechtshin über das herbstverschleierte Hügelgelände gegen den Fullenberg und Sittendorf hin. Hier ist er ganz selbständig und singt die eigene Note. An die Nähe Hörmanns, mit dem er zwischen Mistelbach (seinem Geburtsort) und Znaim viel zusammengewesen, mahnt der derber gefaßte, aber in der schneefleckigen Frühmärzlandschaft so wahre „Versehgang" und das ein Jahr jüngere Schneebild „Winter", das eine Trauergesellschaft auf der großen Steintreppe zur



Venezianer Reliefspitze, gegen 1/3 d. n. Gr. (K. k. Österreichisches Museum)

Kirche von Mistelbach darstellt und noch herrenlos ist. Die Erwerbung für die Moderne Galerie ist angeregt und in der Tat wünschenswert. Von großem Reiz sind manche der Studien, darunter sehr intime Blätter in bunten Kreiden. Das Ganze ist ein höchst sympathisches Lebens- und Strebensbild.

ALTWIENER BILDER. Der Österreichische Kunstverein, der jahrelang aus der Kunstbewegung ausgeschaltet war, rührt sich unter neuer Leitung wieder und hat kürzlich eine recht ansehnliche Ausstellung (160 Nummern) älterer Wiener Malerei aus dem Privatbesitz gebracht. Daß es an solchem Stoff, selbst an unbekanntem, noch lange nicht fehlt, zeigt etwa der Umstand, daß hier zum ersten Male eine Anzahl Bilder Adalbert Stifters, natürlich aus dem Besitze des hiefür spezialistischen Freiherrn Bachofen von Echt, ausgestellt ist. Sie sind übrigens bloß Vorläufer einer umfassenderen Stifter-Ausstellung, die in Wien gewiß so viel Interesse erregen wird, wie in Deutschland etwa eine Ausstellung von Bildern Gottfried Kellers. Unter den Ausstellern sind besonders die Herren Friedrich Schütz und Johann Ornstein gut vertreten. Letzterer bringt manches Kuriosum. So Daffingers zierlich durchdetaillierte Aquarellminiatur (von 1840) des orientalisch kostümierten Dr. Martin Honigberger aus Kronstadt in Siebenbürgen, Leibarztes des Rentschit Singh, Maharadscha der Sikhs, hinter dem sich unter anderen Ausfüllpapieren des Rahmens ein alter Stich dieses Porträts von C. Mahlknecht befand und zwar mit einem ähnlichen Stich des Maharadscha selbst, so daß augenscheinlich auch dieser von Daffinger gemalt war. Derselben Sammlung gehört die Studie einer Kirchentüre an, die der Besitzer richtig als Fendi, und zwar für den Schauplatz des Bildes „Der Säemann" erkannt hat, das 1906 bei der Versteigerung des Dr. Alois Spitzer in die kaiserliche Sammlung übergegangen ist. Interessant ist ferner eine kleine, duftig kolorierte Zeichnung Tremels (1848), die den jungen Kaiser mit Gefolge nach der Natur darstellt. Ferner ein großes Aquarellblatt von Wessely: „Galaausfahrt des Kaisers Ferdinand" (Sammlung Schütz), wo der Burghof mit Hunderten winziger



Porzellanteller,
Wien, vor der Marke (K. k. Österreichisches Museum)



Venezianer Reliefspitze, gegen 1/3 d. n. Gr. (K. k. Österreichisches Museum)

Figürchen, rein für die Lupe, angefüllt ist: ausgerückte Burgwache, spielende Burgmusik, massenhaftes Publikum, eine höchst ergötzliche Zeitillustration. Anonym ist eine große Kriegsszene „Verwundung des Oberstleutnants Karl Baron Rehbach vom Kaiser-Kürassier-regiment in der Schlacht bei La Fère-Champenoise, 25. März 1814" (Sammlung des k. k. Kämmerers, Obersten Baron Philipp Rehbach), der aus dem Besitz des Feldzeugmeisters Baron Teuffenbach eine gezeichnete Skizze mit der alten Bezeichnung „Johann Peter Krafft" beigehängt ist. Die Bilder gehen übrigens bis auf Füger und Hamilton zurück. Von Füger sieht man zwei Hauptstücke: „Die Kreuzerhöhung" und „Sokrates vor seinen Richtern", wo der große Idealisator es zu Wege gebracht hat, den sprichwörtlich häßlichen Weltweisen als schönen Mann hinzustellen. Hamiltons kleine Geflügelbilder sind reizend scharf und farbig; unter den idealen Landschaften Markos besonders eine kleine Schlucht mit Nymphen, wo doch viel Natur mitspielt, sehr hübsch; einige große, sehr moderierte Landschaften Schödlbergers, mit blassen Sonnenuntergängen, steinernen Brücken und dergleichen zeigen diesen Ausläufer der Claudeschen Anschauung auf seinem sicheren, nur zu sicheren Wege. Steinfeld, Raffalt, Eduard Ritter kommen gut vor; der Genremaler Ritter mit Landschaften, deren eine auf der Rückseite ein aus Lofer 1846 datiertes Blatt aufgeklebt hat, mit der Bleistiftskizze eines Genrebildes, das laut Beischrift dem Finanzminister Grafen Panin in Petersburg gehört und 1853 ein zweites Mal gemalt wurde. Von F. G. Waldmüller sieht man zwei familienhafte Bildnisse (beide Eigentum der Frau Dr. Kolmer-Löwenfeld), die noch nicht ausgestellt waren; der Herr in schwarzem Frack, die Dame in



Teller,
Wiener-Porzellan, um 1780 (K. k. Österreichisches Museum)



Deckelterrine, Sèvres, 1754 (K. k. Österreichisches Museum)

ausgeschnittenem, schwarzem Kleide, mit glänzend schwarzen Scheiteln und blühender Gesichtsfarbe. Das weibliche Porträt ganz hervorragend. Von Waldmüller scheint auch eine waldige Hügelgegend aus Miller zu Aichholzschem Besitz zu sein. Vom älteren Raffalt ausnehmend fein ein silberig graues Bildchen von der March, mit dem hellen Streifen des Flusses mitten durch (Ornstein). In demselben Besitz vorzügliche Tierstücke von Dallinger und Gauermann. Von Jakob Alt unter anderem eine mit zierlicher Sachlichkeit gegebene Ansicht von Gölnitz; von Rudolf Alt ein vorzüglicher, in der grauen Harmonie gehender Rathausbrunnen zu Nürnberg, der nach Ebeseders Mitteilung schon nach Amerika verkauft gewesen, und ein sehr frischer „Strudel bei Grein" (1844). Ungewöhnlich gut präsentiert sich Josef Haßlwander, unter anderem mit einem weich beleuchteten Frauenporträt und einem echt vormärzlich lieben Genrebildchen, das eine Ausfahrt im Kinderwagen bei spielendem Sonnenschein darstellt (Prof. Friedrich Haßlwander). Auch Leander Ruß kommt vor, und zwar mit einem ansehnlichen Bilde: „Nach der Schlacht" (Friedrich Schütz), das denn doch ernstes Studium zeigt. Von Peter Krafft sieht man unter anderem das kleine Genrebild: „Der verliebte Schuster". In die neuere Zeit herauf reicht einzelnes Gute von Canon, Pettenkofen, Leopold Müller, Schindler (Besitz Ed. Kremser), Friedländer. So oft eine solche Rückschau in unser Altes und Älteres gewährt wird, freut man sich, wie diese Dinge wieder aufleben. Man möchte sie um alles nicht missen.

AUS DEM TAGEBUCHE EINES ALTEN WIENERS. Unter diesem Titel hat Julius Leisching im Verlag der Hofkunstanstalt J. Löwy, Wien, ein reizendes Bilder- und Lesebuch herausgegeben, das gewiß vielen Wienern willkommen sein wird. Es ist einerseits ein reiches Album von Ansichten aus jenem alten gemütlichen Wien, das nun immer mehr verschwindet. Das malerische Winkelwerk der alten Gassen, die lauschigen Haushöfe und Hausgärten, schattigen Einfahrten und sonnigen „Lusthäuschen", dieser ganze anheimelnde Schauplatz des jetzt so berühmten, ja nachgerade gefeierten Herrn Biedermeier lebt in diesen trefflichen Abbildungen auf, zu denen auch manches Rudolf Alt'sche Bild als Vorlage gedient hat. Julius Leisching hat ja diesem

Wiener Vormärz schon früher manche interessante Untersuchung abgewonnen und zum Teil auch in diesen Blättern veröffentlicht. Diesem Bilderschatz hat er nun aber einen Text beigegeben, der den Tagebüchern eines Wieners von damals entnommen ist oder sein soll. Er erinnert jedenfalls an die Rosenbaumschen in der Hofbibliothek. Man liest da die Aufzeichnungen eines jungen Kaufmanns, der in damaliger Art lebend und leben lassend, überall dabei ist und sich von allem eine Meinung zu machen sucht. Die großen und kleinen Tagesneuigkeiten der Zeit, von Degens Flugmaschine und dem Auftreten der Catalani bis zu der neuen Klassen- und Personsteuer, von der Première des „Wilhelm Tell" bis zu einem Diner bei der „herrlichen" Koberwein, der Maria Stuart des Tages, ist da ein ganzes lokales Panorama aufgerollt. Der Schreiber geht aber auch gewissenhaft in die Messe und notiert sich aus den Zeitungen allerlei wissenschaftliche und technische Neuigkeiten oder auch ein geistreich gemeintes Epigramm. Und zwischendurch hat er seine kleinen Amouren, die er mit der ganzen ehrlichen Empfindsamkeit der Zeit absolviert und sich in obligater Weise abwechselnd glücklich und unglücklich fühlt. So ist in der Tat etwas von einem Hauche der damaligen Wiener Luft in diesen Blättern zu spüren, sie geben in anspruchsloser Weise ein Stimmungsbild aus der Großväterzeit.



Deckelterrine,
Wiener Porzellan vor der Marke (K. k. Österreichisches Museum)

KLEINE NACHRICHTEN

MÜNCHENER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST. Das neue Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst,* in ähnlicher Weise angelegt und gedacht wie Koetschaus vortreffliches Dresdener Kunstjahrbuch, ist ein erfreuliches Zeichen von der Stärke des Interesses für kunstgeschichtliche Studien in München. Die Gründung des Museumvereins in der Art des Berliner Kaiser Friedrich-Museumvereins war schon ein bedeutsames Sympton hiefür. Im engen Anschluß an die Münchener öffentlichen und Privatsammlungen ist die Zeitschrift gedacht. Auch bedeutsame Erscheinungen der modernen Münchener Kunst und wichtige Kunstfragen sollen besprochen werden. Im vorliegenden sympathisch anmutenden ersten Bande hat denn auch unter anderen Adolf Hildebrand „Zur Museumsfrage" gesprochen und der Herausgeber über das Münchener Schützenfest von 1906 berichtet. Der kurze Aufsatz Hildebrands ist sehr interessant als Äußerung eines der begabtesten modernen Bildhauer und auch seines Inhalts wegen. Er regt an, in den Museen in einem bestimmten Raume neben alten Kunstwerken zum Ver-

* Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. Herausgegeben von Ludwig Buerkel. Band I, 1906. München. Verlag Georg D. W. Callwey.



Standuhr, französisch, um 1830
(K. k. Österreichisches Museum)

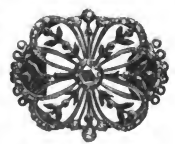
gleich moderne aufzustellen und dem lebenden Künstler dadurch die Möglichkeit zu bieten, von solchen Vergleichen zu lernen und die Stichhaltigkeit seiner Arbeit neben den alten zu prüfen. Besonders wichtig erscheint ihm eine solche Konfrontation bei den für den staatlichen Ankauf bestimmten Werken.

Die Mehrzahl der übrigen Aufsätze beschäftigt sich mit alter Kunst. Furtwängler, Heinrich Bulle und Georg Habich steuerten Beiträge archäologischen Inhalts bei, von denen besonders derjenige Furtwänglers über die von ihm ausgegrabene prächtige Sphinx von Aegina durch die schwungvolle Begeisterung der Schilderung sympathisch wirkt. Bode bespricht vier Originalwiederholungen von glasierten Madonnenreliefs des Luca della Robbia, die nebeneinander abgebildet werden. Alle vier Reliefs variieren in kleinen Details voneinander und alle sind nach der mechanischen Reproduktion von der Hand des Künstlers überarbeitet worden, und zwar „am stärksten gerade in dem, was den Künstler bezeigt, in der Empfindung.“ Den Münchener Porträtmaler Johann Georg Edlinger (1741 bis 1819), von dem die Jahrhundertausstellung nur sechs Werke bekannt machte, behandelt August Goldschmidt in einem reich illustrierten Aufsatz, der aus musealem, besonders aber aus privatem (Familien-)Besitz eine lange Liste von Werken des Meisters mitteilt. Edlinger gehört zu den vielen tüchtigen deutschen Porträtmalern jener Zeit, die bis vor kurzem — von den wenigen Großen wie Graff abgesehen — fast unbekannt waren und deren Entdeckung ein Verdienst Lichtwarks ist.

Im Vorjahr publizierte Steinmann einen Aufsatz über die Flußgötter Michelangelos, dessen Lektüre Adolf Gottschewski im Zusammenhang mit einer Notiz im Mediceerinventar das Originaltonmodell Michelangelos zu einem Flußgott am Mediceergrab im Museum der Florentiner Akademie, sowie eine gleichzeitige Bronzereduktion desselben im Museo Nazionale auffinden ließ. Er hat diese wertvolle und wichtige Entdeckung mit zahlreichen Abbildungen im vorliegenden Bande publiziert. Das Material, aus dem das Modell hergestellt ist, Modellierton mit eingemengter Scherwolle über einem mit Werg und Schnüren umgebenen Holzkern, ist von Vasari ausdrücklich als damals usuell, auch bei Michelangelo verwendet, bezeichnet.

Ernst Bassermann-Jordan weist den Perseusbrunnen im Grottenhof der Münchener Residenz dem Friedrich Sustris zu, der um 1560 nach Florenz kam und die Anregung zu dem Werke dem 1554 in der Loggia dei Lanzi ausgestellten Perseus verdankte.

Es sind uns literarisch so viele Studienreisen deutscher Maler nach Italien im Anfang des XVI. Jahrhunderts bekannt. Georg Gronau bringt hiezu eine wichtige Abbildung, ein Bild des Münchener Nationalmuseums, das eine Kopie der vier Humanisten Ghirlandajos ist und als Arbeit eines süddeutschen Malers um 1510 sich erweist. Merkwürdigerweise ist das Bild noch ein zweitesmal von einem Deutschen im XVI. Jahrhundert



Brosche, französisch, Anfang des XIX. Jahrhunderts
(K. k. Österreichisches Museum)

kopiert worden (Universitätsbibliothek Leipzig). Sehr wichtig und wertvoll für die Geschichte der deutschen Plastik in der Frührenaissance ist ein Aufsatz von Georg Habich, der das Werk des Meisters des Moosburger Altars zusammenstellt, dessen Monogramm HL, unter anderem auf dem Rorer-Epitaph der Landshuter Martinskirche, er dem urkundlich als Schnitzer des Herzogs Ludwig X. genannten Bildhauer Hans Leinberger zuweist.

Auf Grund einer eingehenden und kritischen Stilanalyse stellt Habich Leinbergers Arbeiten zusammen, das oben genannte Landshuter Sandsteinepitaph von 1524, Buxbaumschnitzereien im Münchener Nationalmuseum und im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin etc., den Moosburger Hochaltar und endlich die hochinteressante drittellebensgroße Bronzefigur der Madonna mit dem Kinde im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, die aus dem Moosburger Rathaus kam.

Buerkel gibt mehrere Abbildungen und eine feine Beschreibung der so geistvollen und farbigen Fresken des Giovanno da San Giovanni im Saale der Argenteria des Palazzo Pitti zu Florenz.



Standuhr, französisch, um 1830 (K. k. Österreichisches Museum)

Philipp M. Halm fand im Depot des Münchener Nationalmuseums einen alten Bleiabguß nach dem bekannten, früher bei Felix gewesenen, jetzt Pierpont Morgan gehörigen Solenhofener Steinrelief mit dem weiblichen Rückenakt von 1509 und dem Monogramm Dürers. Bekanntlich hat Habich im vorigen Jahre (Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen) Dürer als gelerntem Goldschmied dieses Steinrelief sowie einige andere als eigenhändige Arbeiten zugeschrieben, während S. Montagu Peartree im Burlington Magazin 1905 zwar diese Werke nach Dürers Zeichnungen entstehen läßt, aber annimmt, sie seien durch den jungen Daucher nach denselben geschnitten worden. Darin irrt allerdings Peartree, wie Habich überzeugend nachweist. Aber andrerseits ist die erste Vermutung Peartrees, ein Bildhauer habe nach Dürer die Steine geschnitten, sehr beachtenswert. Denn daß Dürer selbst sie geschnitten habe, ist auch von Habich nicht endgültig erwiesen worden und gerade für die Medaillen, die ihm schon von Sallet zugeschrieben wurden, erscheint dies doch nicht gesichert. Karl Schäfer hat übrigens in den Mitteilungen des Germanischen Museums 1896, Seite 60, den Schnitzer des Rahmens vom Allerheiligenbild im Wiener Hofmuseum — der Rahmen selbst hängt im Germanischen Museum, der Rahmen des Bildes in Wien ist eine Kopie — mit dem Rückenakt von 1509 in nahe Verbindung gebracht. Das Münchener Jahrbuch hat mit seinem ersten Bande

Chatelaine, französisch, um 1760 (K. k. Österreichisches Museum)



Vase, Altwiener Porzellan,
um 1780 (K. k. Österreichisches Museum)

ein vortreffliches Debut und man darf den weiteren Lieferungen mit großem Interesse entgegensehen. E. W. Braun

PREISAUSSCHREIBEN. Das Kaiser Franz Joseph-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau (Schlesisches Landesmuseum) veranstaltet folgende Wettbewerbe:

I. Für Entwürfe zur Einrichtung eines modernen Bibliothekssaales mit Bibliothekkästen und Lesetischen. Die Anordnung der Kästen und Tische soll auf einem Grundriß des Raumes im Maßstabe 1 zu 20 Zentimeter angegeben werden, die Entwürfe zu den Möbeln selbst sind im Maßstabe von 1 zu 10 auszuführen. Bedingung ist, daß die Möbelstücke von solider, einfacher, geschmackvoller und moderner Form, sowie leicht zu reinigen sind. In Aussicht zu nehmen ist in der Mitte des Saales ein erhöhter Schreibtisch für den Bibliotheksbeamten. Der Saal selbst ist täglich von 10 bis 1 und von 3 bis 6 Uhr im Museum zur Besichtigung zugänglich. Auch erteilt die Direktion des Museums nähere Auskünfte und versendet auf Wunsch unentgeltlich Grundriß und Aufriß des Saales. An der Bewerbung können österreichische Schlesier, sowie in Österreichisch-Schlesien Wohnende teilnehmen. Beizufügen ist den Entwürfen ein Kostenvoranschlag über die Ausführung der Möbel. Der erste Preis beträgt 300 Kronen, der zweite 200 Kronen, der dritte 100 Kronen. Die Entwürfe sind bis zum 15. März 1907 an das Kaiser Franz Joseph-Museum einzusenden, und durch ein Kennwort zu bezeichnen. Name und Adresse des Bewerbers soll in einem verschlossenen Kuvert, welches als Aufschrift das Kennwort enthält, beigelegt werden. Das Kuratorium des Museums behält sich die Beurteilung der eingesandten Entwürfe vor.

II. Zu einem Erinnerungszeichen an das schlesische Gebirge für Fremde. Dasselbe kann in vollständiger Ausführung, Modell oder Zeichnung vorgelegt werden, muß sich aber von der sonst bei Fremdenartikeln üblichen Trivialität und Geschmacklosigkeit fernhalten und charakteristisch, billig sowie einfach auszuführen sein. Der erste Preis beträgt 120 Kronen, der zweite 100 Kronen. der dritte 70 Kronen. Die Entwürfe sind bis zum 15. April 1907 an das Kaiser Franz Joseph-Museum einzusenden, und zwar durch ein Kennwort zu bezeichnen. Name und Adresse des Künstlers soll in einem verschlossenen Kuvert, welches als Aufschrift das Kennwort enthält, beigelegt werden. An diesem Wettbewerb können sich alle österreichischen Künstler beteiligen.

III. Für einen Buchdeckel in moderner Lederarbeit. Der erste Preis beträgt 70 Kronen, der zweite 50 Kronen, der dritte 30 Kronen. Die Entwürfe sind bis zum 15. April 1907 an das Kaiser Franz Joseph-Museum einzusenden, und zwar durch ein Kennwort zu bezeichnen. Name und Adresse des Künstlers soll in einem verschlossenen Kuvert, welches als Aufschrift das Kennwort enthält, beigelegt werden. Berechtigt zur Beteiligung sind Schlesier oder in Schlesien wohnhafte Kunstgewerbetreibende und Künstler.

IV. Für den Entwurf zu einem modernen Eisengitter, in der Breite von 2 Meter 14 Zentimeter und der ungefähren Höhe von 1 Meter 30 Zentimeter. Das Gitter soll in



Kassette, Silberfiligran, Budapest um 1840 (K. k. Österreichisches Museum)

zwei Exemplaren ausgeführt werden und an den beiden Treppenabgängen von der Galerie des Museums in dessen Lichthof angebracht werden. Bedingung ist eine einfache, moderne und geschmackvolle Form. Berechtigt zur Beteiligung sind Kunstgewerbetreibende sowie Kunstgewerbeschüler und Künstler, die aus Österreichisch-Schlesien gebürtig oder daselbst wohnhaft sind. Der erste Preis beträgt 120 Kronen, der zweite 80 Kronen, der dritte 60 Kronen. Nähere Auskünfte erteilt die Direktion des Museums. Die Entwürfe sind bis zum 15. April 1907 an das Kaiser Franz Joseph-Museum einzusenden, und zwar durch ein Kennwort zu bezeichnen. Name und Adresse des Künstlers soll in einem verschlossenen Kuvert, welches als Aufschrift das Kennwort enthält, beigelegt werden.

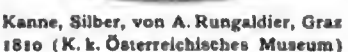
V. Für eine Vorlage zu einem modernen künstlerischen Reklamebild in Plakatform mit der Ansicht der Stadt Troppau. Der erste Preis beträgt 150 Kronen, der zweite 110 Kronen, der dritte 80 Kronen. Die Entwürfe sind bis 15. April 1907 an das Kaiser Franz Joseph-Museum einzusenden, und zwar durch ein Kennwort zu bezeichnen. Name und Adresse des Künstlers soll in einem verschlossenen Kuvert, welches als Aufschrift das Kennwort enthält, beigelegt werden. Berechtigt zur Beteiligung sind Schlesier sowie in Schlesien wohnhafte Künstler.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

ERWERBUNGEN FÜR DIE SAMMLUNGEN. Wir bilden in diesem Hefte eine Reihe der in der letzten Zeit für die Sammlungen des Museums käuflich erworbenen Gegenstände ab:

BROKAT, italienisch, XIII. bis XIV. Jahrhundert; violetter Grund mit erbsengrünem Laubwerke und Tiergestalten, die aus „cyprischem" Golde broschiert sind. Sehr ähnlich ist etwa der berühmte Seidenstoff von der Kasel des heiligen Dominikus in Toulon; verschiedene Stücke dieser Art sind in dem vom k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie herausgegebenen Werke „Künstlerische Entwicklung der europäischen Weberei und Stickerei . . . " (Wien, 1904) Tafel 114 bis 118 abgebildet. Wahrscheinlich hängen diese Stoffe, die in mancher Beziehung als charakteristische Erzeugnisse der gotischen Periode erscheinen, auch mit indischen oder ostasiatischen Vorbildern





Kanne, Silber, von A. Rungaldier, Graz 1810 (K. k. Österreichisches Museum)



Kanne, Silber, von Franz Müller, Graz 1789 (K. k. Österreichisches Museum)

zusammen. Unter „cyprischem" Golde versteht man bekanntlich einen Faden, der mit vergoldetem Häutchen umwickelt ist. Diese Goldsorte war die vorherrschende im ganzen Mittelalter. Wenn das Museum auch bereits Stücke ähnlicher Art besaß, so ist dieses Stück doch das umfangreichste unter ihnen, so daß man einen klareren Gesamteindruck der ehemaligen Wirkung solcher Stoffe erhält.

STOFFE IN DER ART DER SOGENANNTEN „GENUESER SAMTE" in reicher, vielfarbiger, geschnittener und ungeschnittener Samtarbeit auf weißem atlasartigen Grunde. Solche Stoffe dienten in der Barockzeit sowohl zu Wandbespannungen als für reichere kirchliche Kleidungen und verwandte Zwecke. Sie wurden sowohl in den Hauptorten der oberitalienischen Seidenindustrie, wie Genua und Venedig, als auch im Anschlusse daran in der mittleren und späteren Zeit Ludwigs XIV. in Lyon erzeugt. Wenn heute manche Farben auch stärker hervortreten als ursprünglich gemeint war, so ist der Reichtum der Farbe und Zeichnung und der Glanz der teils kräftigen teils gebrochenen Farben noch immer überwältigend. Wenn solche Stoffe als Wandbespannung dienten, wurden die einzelnen Bahnen durch aufgenähte Gold- oder andere Borten oder auch durch Leisten getrennt; daher wird sich auch der niedergepreßte Rand an beiden Seiten dieses Stückes ergeben haben.

ZWEI NÄHSPITZEN in der Art der sogenannten „Venezianer Reliefspitzen"; das schmälere Stück ist mit Benutzung schmaler Bändchen (Litzen) gearbeitet, wie dies vielfach schon bei echten alten Spitzen vorkommt. Beide Stücke, die durch die Größe und

Einheitlichkeit ihrer Zeichnung sowie durch ihre sorgfältige, plastische Ausarbeitung auffallen, können als vorzügliche Vertreter der ausgebildeten italienischen Barockspitze aus der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts gelten. Ausgeschlossen ist aber nicht die Erzeugung in Tirol oder sonst einer süddeutschen Gegend. Die Erhaltung der Stücke ist eine überraschend gute.

DECKELTERRINE, SÈVRES. Dieses aus der Glanzzeit der Fabrik stammende Stück zeichnet sich ganz besonders durch seine türkisblaue Farbe aus, deren Schmelz und Leuchtkraft von keiner anderen Fabrik erreicht wurde. Den Rand der Unterschale und die weißen Reserven begleiten Goldornamente, deren innere Zeichnung als Anfang des später in Sèvres so hoch entwickelten Reliefgolddekors anzusehen ist. Mit großer Sorgfalt sind die bunten Blumenmalereien ausgeführt. Die Terrine sowie die Unterschale zeigen innerhalb der Fabriksmarke den Buchstaben B, der dem Jahre 1754 entspricht. Malerbuchstabe ist keiner vorhanden.

DECKELTERRINE, WIENER PORZELLAN VOR DER MARKE. Terrinen in dieser Form werden in den älteren Meißener Inventaren als „Oglio Töpfe" bezeichnet. Sie dienten also für die in jener Zeit gebräuchliche Kraftbrühe, die Oll. Die Form geht ohne Zweifel auf chinesische Vorbilder zurück und zwar auf einige häufig vorkommende Bronzegefäße auf drei Füßen in Form von Masken, mit eckigen Henkeln und einem fast horizontal ausladenden gelappten Rande. Bei dem hier abgebildeten Stücke stimmt mit der ostasiatischen Form auch der „indianische" Dekor überein, der in zwei Hauptfarben, in Eisenrot und einem rötlichen Dunkelblau ausgeführt ist, wozu Goldkonturen und Goldlinien verbindend hinzutreten. Als Entstehungszeit ist das dritte Dezennium des XVIII. Jahrhunderts anzusetzen.



Kaffeemaschine,
Wien um 1810 (K. k. Österreichisches Museum)

PORZELLANTELLER, WIEN, VOR DER MARKE. Dieser Teller stammt aus einem Speiseservice mit reicher bunter „indianischer Malerei" aus der Zeit um 1740. Die achtseitige Form der Fahne sowie der geringere Durchmesser (20 Zentimeter) charakterisieren ihn als Dessertteller und die gute Qualität der Masse verweist das Stück in die spätere Zeit Du Paquiers.

TELLER EINES WIENER PORZELLANSERVICES UM 1780. Der Dekor dieses Tellers steht ganz unter dem Einflusse von Sèvres, der von 1775 bis 1785 an der Wiener Fabrik vorherrschend war. Die Fahne ist, ähnlichen aus Sèvres stammenden Stücken entsprechend, tief smaragdgrün mit weißen Sternchen, in den weißen Reserven und im Fond des Tellers befinden sich bunte Blumenmalereien. Ein vollständiges Tafelservice solcher

Art, das in seiner Gesamtheit außerordentlich prächtig aussieht, ist aus dem Besitz des verstorbenen Freiherrn Nathaniel Rothschild in den der Fürstin Pauline Metternich-Sandor übergegangen.

VASE, ALTWIENER PORZELLAN. Dieses Stück, das eine Höhe von 53 Zentimeter hat, gehört in die Klasse der sogenannten Potpourri-Vasen, deren Zweck darin besteht, durch die im Deckel angebrachten Öffnungen Wohlgerüche zu verbreiten. Die Form der Vase weist auf französische Vorbilder des Louis XVI-Stils hin und zählt zu den schönsten Vasenformen, die in der Wiener Fabrik angefertigt wurden. Viel selbständiger als die Form ist der Dekor der Vase. Er besteht im wesentlichen aus antikisierenden, mit naturalistischen Elementen durchsetzten Reliefgoldornamenten auf breiten, kobaltblauen umlaufenden Bändern. Die Ränder dieser Schmuckbänder weisen bereits die für die folgende Zeit der Wiener Fabrik so charakteristischen, aus antiken Formelementen bestehenden zierlichen Goldgehänge auf. Vorne und rückwärts wird das obere Band zum Teil durchbrochen von je einem großen weißen Medaillon mit Goldrand, das die ganze Mitte des Vasenkörpers einnimmt und mit bunten Blumen bemalt ist. Auf der Vase fehlt mit Ausnahme des blauen Bindenschilds jede sonstige Bezeichnung. Da nun von 1784 an strenge darauf gesehen wurde, daß jedem Stücke die Jahresmarke eingeprägt werde, muß es vor dieser Zeit ausgeführt worden sein, und zwar um 1780, denn der vorzüglich ausgeführte Golddekor in zweierlei Tönen, einem grünlichen und einem rein goldgelben läßt gemeinsam mit anderen Merkmalen eine frühere Datierung nicht zu. Das Modell stammt ohne Zweifel aus der Hand Grassis. Der mit großer Naturtreue ausgeführte Blumendekor weist auf den damaligen besten Blumenmaler Josef Drexler hin.

STANDUHR in Form einer Flasche auf Fuß, mit Stöpselabschluß (darin der Uhrschlüssel), Vorder- und Rückseite in je zwei Feldern mit blauem Email in Goldornamenten (Weinranken), auf der Vorderseite Zifferblatt und Uhrwerk in je einer mit Perlen verzierten Kreisfassung, auf der Rückseite das Bild eines jungen Mädchens. Der Rand mit gravierten Weinranken in Grüngold. Französisch, um 1830.

BROSCHE, Silber vergoldet, mit Brillanten, Rubinen und grünem Email, in Form dreier Maschen mit Blütenzweigen. Französisch, XIX. Jahrhundert, Anfang.

CHATELAINE mit Chiffre LGC und Ornamenten (Ranken, Masche mit Band) in Goldinkrustation auf Stahl, dreiteilig, am Rande Perlenreihe in Diamantenschliff. Französisch, um 1760.

KANNE, Silber, mit Henkel aus Holz, unterer Ansatz des Henkels ein Widderkopf; Fuß und umlaufendes Band an der streifenförmig geteilten Wandung mit gravierten Ornamenten. Graz, 1789, von Franz Müller.

KANNE. Silber, auf Fuß, mit Deckel und mit Henkel aus Mahagoni, Wandung, Fuß und Henkelansätze mit getriebenen Ornamenten (Blüten und Blättern). Graz, 1810, von A. R. (Rungaldier?). Der bekannte Wiener Miniaturist Ignaz Rungaldier (geboren 1799 zu Graz) war nachweisbar der Sohn eines Silberarbeiters.

KASSETTE, Silberfiligran mit Korallen. Budapest, bezeichnet: V. M. Um 1840.

KAFFEEMASCHINE, Silber, mit Deckel, darauf ein Schwan; auf einem Untergestell, das von vier in Pinienzapfen endigenden Stützen getragen wird. Das Lämpchen in Form einer Opferschale auf Postament. Wien, 1810, bezeichnet: K. (Koba, Krautauer?) Johann Kaba und Jakob Krautauer wurden 1795 Meister. (Vergleiche: Zur Geschichte der Wiener Gold- und Silberschmiedekunst, Kunst und Kunsthandwerk 1904, Heft 7 und 8.)

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monate Jänner von 6162, die Bibliothek von 1906 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BIEDERMEIER-ZIERAT. 24 farb. Taf. Fol. Plauen, Ch. Stoll. Mk. 36.—.

DIEUDONNÉ, F. Les Arts au XVII° siècle. In-8, 23 p. Melun, imprimerie administrative. 1906.

e. Schule und Industrie. (Sprechsaal, 52.)

GAILLARD, E. Nos arts appliqués modernes. A propos du mobilier. Opinions d'avantgarde, technique fondamentale, l'évolution. In-18 obl. 71 p. Paris, Floury. 75 cent. (Cahiers des „Décorateurs et Artisans".)

GRABAR, J. Zwei Jahrhunderte russischer Kunst. (Zeitschrift für bildende Kunst, Dez.)

HILLIG, H. Die Entwicklung des Anstrichs. (Innendekoration, Febr.)

KURZWELLY, A. Leipziger Kunstgewerbe. (Kunstgewerbeblätter, Dez.)

LEVETUS, A. S. The Imperial Arts and Crafts Schools, Vienna. (The Studio, Jän.)

LINDBERG, O. Über die Mistel als Dekorationsmotiv. (In schwedischer Sprache.) Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, II, 4.)

MUTHESIUS, H. Die Bedeutung des Kunstgewerbes. (Dekorative Kunst, Febr.)

The National Competition of 1906. (The Art Workers' Quarterly, 20.)

NEVILL, R. and L. WILLOUGHBY. Eridge Castle and its Contents. (The Connoisseur, Dez.-Jän.)

NICOLAS, E. L'École de Nancy et ses Concours. (L'Art décoratif, Nov.)

Ornament, Das. Monatshefte für Kunstgewerbetreibende Herausgegeben von E. Heckmann. I. Jahrgang. Okt. 1906 bis Sept. 1907. 12 Hefte. 1. Heft. 6 Taf. Gr. 4°. W. Jena, Thüringer Verlagsanstalt. à Mk. 2.—.

Prinzipien. Die neuen, des kunstgewerblichen Unterrichts nach den Gesichtspunkten der Dresdener Ausstellung. (Gewerbeblatt aus Württemberg 1906, 50.)

SCHLACHTER, A. Moderne Linienornamente. 34 farb. Taf. 4°. Leipzig, Seemann & Co. Mk. 7·50.

SCHMIDKUNZ, H. Analytisches im kunstgewerblichen Unterricht. (Kunst und Handwerk, 1907, 4.)

VELDE, van de: Der neue Stil. Vortrag. Gehalten in der Versammlung des Verbandes der Thüringer Gewerbevereine zu Weimar. Gr. 8°. Weimar, C. Steinert. 60 Pfg.

WOLFSGRUBER, H. Volkstümliche Kunst aus Oberösterreich. Photographische Aufnahmen von Profanbauten des XVIII. und XIX. Jahrhunderts. 30 Lichtdr.-Taf. Fol. Wien, A. Schroll. Mk. 20.—.

ZIMMERMANN, W. Wasserfeste und waschechte Holzbeizen. (Innendekoration, Febr.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

ALLARD, F. De l'Art chrétien ou l'Architecture française au moyen âge. Discours d'ouverture prononcé à l'Academie de Nîmes dans la séance publique du 31 mai 1906. In-8, 20 p. Nîmes, imprimerie Chastanier.

ANDRÉ, E. L'Hôtel de Lauzun. (Les Arts, Jän.)

Architektur des Auslandes. I. Serie, Belgien und Holland. 60 Taf. Lichtdr. Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. Mk. 50.—.

Ausbau, Der, des Hauses. Neue Entwürfe für die moderne Ausgestaltung von Wohn- und Geschäftsräumen. I. Serie. (In 4 Lieferungen.) 1. und 2. Lieferung. (Je 12 farb. Taf.) Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. Mk. 15.—.

BERLEPSCH-VALENDAS, H. E. v. Ein neuer Bodensee-Dampfer. (Dekorative Kunst, Febr.)

BOCK, W. Haus Castenholz auf der Rheininsel Oberwerth bei Koblenz und Villa Mayer-Alberti in Koblenz. (Deutsche Bauzeitung 1906, 100.)

BRUNE, M. P. Statues de l'école dijonnaise à la cathédrale de Besançon. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, Sess. XXX, p. 114.)

BUCHWALD, C. Das Meisterwerk Aciers. (Jahrbuch des schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, IV.)

CREUTZ, M. Villa Spindler in Zehlendorf. (Berliner Achitekturwelt, IX, 9.)

Entwürfe, preisgekrönte, von Kleinwohnungen. Herausgegeben vom Ernst Ludwig-Verein, hessischer Zentralverein für Errichtung billiger Wohnungen in Darmstadt. 66 Taf. mit 2 S. Text. 4°. Darmstadt, E. Zerin. Mk. 14.—.

Grabsteinformen, neue, im modernen Stil. Einfachere und reichere künstler. Original-Entwürfe für den praktischen Gebrauch. I. Serie. (In 5 Lieferungen.) 12 Taf. Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. Mk. 15.—.

GRÜNER, Osk. Fassaden. Interessante Außenarchitekturen in künstlerischer Darstellung. I. Serie. 60 Taf. Originelle Zeichnungen. Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. Mk. 80.—.

GUILLIBERT, M. le baron. Trois statuettes en bois de l'école provençale. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, Sess. XXX, p. 106.)

HÄMMERLE, A. Der Pappenheimer Altar im Dom zu Eichstätt. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik im XV. Jahrhundert. 64 S. mit Abb. und 6 Taf. Gr. 8°. Eichstätt, Ph. Brönner. Mk. 1.60.

HAHR, A. Ältere Portale in Stockholm. (In schwedischer Sprache.) (Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, II, 3.)

HALM. Die neuen Münchener Brückenbauten. (Dekorative Kunst, Febr.)

JUNGNITZ, J. Zum Denkmal des Bischofs Johann Roth im Breslauer Dome. (Jahrbuch des schlesischen Museums für Kunst und Altertümer, IV.)

The King's Sanatorium at Midhurst and its Chapel. (The Studio, Jän.)

Meisterwerk antiker Plastik. 30 Reproduktionen nach antiken Bildwerken. Neapel. 30 S. 4°. Berlin, Globus-Verlag. Mk. 1.50.

— Dasselbe, nach antiken Bildwerken in Rom. Ebenda Mk. 1.50.

MELANI, A. Il Palazzo e il Parco di Caserta. (Arte ital. dec. e ind., XV, 5—7.)

MUTHESIUS, H. M. H. Baillie-Scott. (Deutsche Kunst und Dekoration, Febr.)

OTTMANN, F. Die romanischen Skulpturen am Riesentor der Wiener Stephanskirche. (Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, N. F. III./2, p. 9.)

PATRONI, G. Ara Pacis Augustae. (Arte ital. dec. e ind., XV, 4.)

RAMBOSSON, J. La Décoration du Pont-Viaduc de Passy par G. Michel. (L'Art décoratif, Okt.)

SCHAEFER, K. Niedersächsische Bauformen. Herausgegeben vom Verein für niedersächsisches Volkstum, selbständiger Zweigverein des Bundes Heimatschutz. 1. Heft, 12 S. mit Abb. und 6 Taf. Gr. 4°. Stuttgart, J. Hoffmann. Mk. 2.50.

SCHMITZ, B. Der Neubau des Weinhauses „Rheingold" der Aktiengesellschaft Aschinger in der Bellevue- und Potsdamer-Straße zu Berlin. (Deutsche Bauzeitung, 13 ff.)

S. E. The Modern House and the Modern Picture. (The Burlington Magazine, Febr.)

SEMRAU, M. Der Altar der Breslauer Goldschmiede. (Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, IV.)

STAHL, J. Hugo Lederer. (Berliner Architekturwelt, 6. Sonderheft.)

STEFFEN, H. Die Blütezeit Augsburgs früherer Jahrhunderte in baukünstlerischer Hinsicht. (Allgemeine Bauzeitung, 1907, 1.)

STEINHART, F. X. Einzelheiten alter Bauernbauten. Eine Sammlung ländlicher Bauformen. Herausgegeben mit Unterstützung des großherzoglich badischen Landesgewerbeamts. 48 Taf. mit VIII S. illustr. Text. Gr. 4°. Leipzig, Seemann & Co. Mk. 15.—.

Gli stucchi di C'a Rezzonico e la pittura decorativa in Bassano. (Arte ital. dec. e ind., XV, 5.)

SWARZENSKI, G. Romanische Plastik und Inkrustationsstil in Florenz. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIX, 6.)

TIETZE, H. Werke Alexander Colins und seiner Schule in Maria Laach. (Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, N. F. III./2, p. 177.)

TIETZE-CONRAT, E. Unbekannte Werke von G. R. Donner. (Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, N. F. III./2, p. 195.)

UHRY, E. Un Hôtel de Voyageurs à Paris. (L'Art décoratif, Okt.)

VITRY, P. La „Diane" et l' „Apollon" de Houdon. (Les Arts, Jän.)

WAHLMANN, L. J. Über Lustgärten. (In schwedischer Sprache.) (Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, II, 2.)

WIDMER, K. Zur Entwicklung des modernen Wohnhauses. (Innendekoration, Febr.)

ZOBEL, V. Neue Gartenbücher. (Dekorative Kunst, Febr.)

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

BOYER D'AGEN. Les Peintures murales du Palais des Papes à Avignon. (Les Arts, Jän.)

HALM. Kunstverglasungen im Rathaus zu Remscheid. (Dekorative Kunst, Febr.)

HEATH, D. Miniatures. (The Art Journal, Jän.)

HILLIG, H. Die Entwicklung des Anstrichs. (Innendekoration, Jän.)

KÜNSTLE, K. Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Überlingen. Festschrift zum 80. Geburtstage Seiner königlichen Hoheit des Großherzogs Friedrich von Baden. VIII, 62 S. mit Abb. und 4 farb. Taf. 4° Freiburg i. Br. Herder. M. 20.—.

LÉCLERE, T. La Décoration d'un Hôtel américain. (L'Art décoratif, Nov.)

MARTIN, H. Les Miniaturistes français. In-8, VIII-247 p. et planches. Paris, Leclerc.

MASNER, K. Die schlesischen Stammbücher und ihre künstlerische Ausschmückung. (Jahrbuch des schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, IV.)

OSTINI, F. v. Joseph Huber-Feldkirch. (Die Kunst für Alle, XXII, 11.)

RUSCONI, A. J. Luini Frescoes. (The Connoisseur, Jän.)

SPRINGER, J. Gegenseitige Kopien von Miniaturen. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Jän.)

STENZEL, H. Moderne Entwürfe (für Dekorationsmaler). 1. Serie, 16 farb. Taf. Fol. Leipzig, Gilbers. Mk. 20.—.

TIETZE, H. Die Handschriften der Concordantia Caritatis des Abtes Ulrich von Lilienfeld. (Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, N. F. III/2, S. 27.)

UZANNE, O. L'Exposition récapitulative d'Eugène Grasset aux Artistes Décorateurs. (Art et Décoration, Dez.)

WILLIAMSON, G. C. Mr. J. Pierpont Morgan's Pictures. The Early Miniatures. (The Connoisseur, Dez.-Jän.)

WINGENROTH, M. Angelico da Fiesole. (Knackfuß, Künstlermonographien, LXXXV.) 8°. Bielefeld, Velhagen und Klasing. M. 4.—.

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

A. J. Der moderne Stil und die Möbelposamenterie. (Innendekoration, Jän.)

ASTIER, D'. La Fabrique royale de tapisseries de la ville de Naples (1738—99). In-4, VIII, 36 p. Paris, Champion.

Dentelles, Les, anciennes du musée des arts décoratifs. (Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, Paris.) 28 Lichtdr.-Taf. Fol. Plauen, Ch. Stoll. M. 38.—.

Dentelles véritables. Points de France. Points de Venise. 26 Lichtdr.-Taf. mit III S. Text. Fol. M. 28.—.

DONAT, Frz. Die farbige Gewebemusterung. Ein Lehrgang. Gewebe durch 2—6farbige Anordnung der Ketten und Schußfäden zu figurieren. 78 Taf. mit 580 Bindungen, 580 Warenbildern und 5 Stoffmustern. VII. 45 S. Text. Gr. 8°. Wien, A. Hartleben, M. 9.—.

FLEURON, O. Typische Spitzenmotive. Ornements modernes. 20 Taf. Fol. Leipzig, Gilbers, M. 24.—.

FRANK, Z. Der Gobelin als Wandschmuck. (Innen-Dekoration, Febr.)

GRANDGEORGE, G. et L. GUÉRIN. L'Industrie textile en France en 1905. Rapport présenté au nom de la 4° section de la commission permanente des

valeurs de douane. In-8, 133 p. Paris, Imprimerie nationale.

JOURDAIN, M. English Embroidery of the late 15th and 16th Centuries known as „Black Work" or „Spanish Work". (The Art Workers' Quarterly, 20.)

— Gold and Silver Lace. (The Connoisseur, Jän.)

LOEWENSTEIN, O. Die Buchbinderei im Lichte der dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung zu Dresden. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Dez.-Jän.)

MEUNIER, C. Causerie sur la Reliure française. In-18, 35 p. Châteaudun, imprimerie de la Société typographique.

ST. JOHN. The Gobelin Factory and some of its Work. (The Burlington Magazine, Febr.)

THORMAN, E. Über italienische Spitzen. (In schwedischer Sprache.) (Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, II, 3.)

TICKELL, C. French Tapestry. (The Art Workers' Quarterly, 20.)

UPMARK, G. Über kirchliche Kunststickerei. (In schwedischer Sprache.) (Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, II, 3.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

BEETS, N. Dirick Jacobsz. Vellert. (Onze Kunst, Dez.)

BIERMANN, G. Alois Kolbe. (Archiv für Buchgewerbe, Jän.)

BRINTON, S. Etchings by Sir Charles Holroyd. (The Connoisseur, Febr.)

DODGSON, C. Hans Lützelberger and the Master N. H. (The Burlington Magazine, Febr.)

ELIAS, J. Schwarz-Weiß. (Kunst und Künstler, Febr.)

FICKERT, E. Beethoven Ex Libris. (Österreichische Ex Libris-Gesellschaft, IV. Publ.)

LUX, J. A. Das künstlerische Plakat. (Die Werkkunst, II, 10.)

MESNIL, J. Over eenige 15d Eeuwsche Gravuren. (Onze Kunst, Nov.)

MOLSDORF, W. Mittelalterliche Formschnittdarstellungen des apostolischen Glaubensbekenntnisses. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Febr.)

— Drei unbekannte Holzschnitte der königlichen und Universitätsbibliothek zu Breslau. (Jahrbuch des schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, IV.)

NARDIN, L. Jacques Follier, imprimeur, libraire et papetier (1554—1619). Ses pérégrinations à Lyon, Genève, Constance, Bâle, Courcelles-les-Montbéliard, Besançon et Monthéliard, d'après des documents inédits. Avec l'inventaire de ses biens, le catalogue détaillé de sa librairie, des fac-similes d'autographes, les filigranes de ses papeteries, etc. In-8, 287 p. Paris, Champion.

Neuheiten, Graphische. Karten, Vignetten, Buchschmuck, Etiketten, Monogramme, Initialen, etc. I. Serie 48 Taf. Originalentwürfe in Farben- und Lichtdruck. Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. Mk. 50.—.

O'FALLON, J. M. Old Type Faces. (The Connoisseur, Dez.)

SCHAUKAL, H. Heinrich Vogeler als Bücherillustrator. (Deutsche Kunst und Dekoration, Febr.)

SINGER, H. W. Mr. Joseph Pennells Recent Etchings. (The Studio, Jän.)

— Weihnachten in der Graphischen Kunst. (Archiv für Buchgewerbe, Nov.-Dez.)

WEITENHILLER, M. v. Deutschordens Ex Libris. (Österreichische Ex Libris-Gesellschaft, IV. Publ.)

VI. GLAS. KERAMIK

BERDEL, Ed. Craquelé-Glasuren. (Sprechsaal, XXXX, 5.)

BRAUN, E. W. Eine Gruppe schlesischer Hafnerkeramik aus der II. Hälfte des XVI. Jahrhunderts. (Jahrbuch des schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, IV.)

CADDIE, A. J. Staffordshire Salt-Glazed Ware. (The Connoisseur, Dez.)

HAINBACH, Rud. Technik der Dekorierung keramischer Waren. Darstellung aller Verfahren zur Verzierung von Steingut und Porzellan auf mechanischem und chemischem Wege. Nebst einer Anleitung zur Herstellung von Siderolithware. VIII, 312 S. m. 22 Abb. 8°. Wien, A. Hartleben. Mk. 6.—.

HINTZE, E. Die Proskauer Fayence- und Steingutfabrik. (Jahrbuch des schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, IV.)

HOERNES, M. Die neolithische Keramik in Österreich. (Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, N. F. III. Bd. I., p. 1.)

LECHEVALLIER-CHEVIGNARD, G. La fabrication de la porcelaine à la manufacture nationale de Sèvres. In-8, 20 p. Melun, Imprimerie administrative.

POTTIER, E. Études de Céramique grecque. (Gazette des Beaux-Arts, Dez.)

TESORONE, G. Un pavimento di mattonelle maiolicate e marmette, eseguito dalla Figulina artistica meridionale in Napoli. (Arte ital. dec. e. ind., XV, 7.)

WALTER, P. Die Fabrikation des Beleuchtungs-, Hohl- und Preßglases. (Sprechsaal, 50.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

BERLEPSCH-VALENDAS, H. E. v., s. G. II.

CECIL, G. Elizabethan Furniture. (The Connoisseur, Febr.)

Einrichtungsfragen, Über. (Innendekoration, Jän.)

EISLER, R. Die Hochzeitstruhen der letzten Gräfin von Görz. (Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, N. F. III. 2, p. 65.)

FOLCKER, E. G. Möbel für einfache Wohnungen. (In schwedischer Sprache.) (Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, II, 3.)

GATTY, R. A. Farmhouse Oak Furnitore. (The Connoisseur, Jän.)

JAUMANN, A. Neuere Arbeiten von A. Bembé-Mainz. (Innendekoration, Jän.)

LOOSTRÖM, L. Ein Prachtmöbel. (In schwedischer Sprache.) (Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, II, 4.)

MICHEL, W. Bruno Paul als Innenkünstler. (Innendekoration, Febr.)

MITFORD, E. B. Italian Furniture of the 16th Century. (The Connoisseur, Dez.)

RIJSWIJK, H. van. Sitzmöbel. (In schwedischer Sprache.) (Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, II, 2.)

ROSEAU. Du Style Russe. Les Industries artistiques de Talachkino. (L'Art décoratif, Okt.)

SACHS, R. Etwas über Antiquitäten-Möbel. (Innendekoration, Febr.)

ZIMMERMANN, W., s. G. I.

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

EHLERDING, W. Der Kunstschmied. II. Serie. Vorlagen für Schlosser- und Schmiedearbeiten im modernen Empire- und Biedermeierstil. 45 Taf. mit 1 Blatt Text. 4°. Ravensburg, O. Maier. M. 8.—.

JACKSON, F. N. Old Door Knockers. (The Connoisseur, Dez.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

Arbeiten, Neue, Fritz von Millers. (Kunst und Handwerk, 1907, 4.)

Bv. Ernst Riegels Preisgefäße. (Dekorative Kunst, Febr.)

CLOUZOT, H. Bijoux Poitevins et Vendéens. (L'Art décoratif, Okt.)

HEAD. Silver Caddy Spoons. (The Connoisseur, Jän.)

HENDLEY, T. H. Indian Jewellery. (The Journal of Indian Art, Jän.)

KEDDELL, E. A. The Romance of the Spoon. (The Art Journal, Jän.)

RAE, O. M. On Antique Earrings and Ear-Pendants. (The Connoisseur, Dez.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

MATER, D. Etude sur la numismatique du Berry. Médailles, méreaux, jetons, matrices sigillographiques et autres du Berry, leurs médailleurs ou graveurs. Grand in-8, 52 p. Châlon-sur-Saône, Bertrand.

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

HILDEBRAND, A. Zur Museumsfrage. (Kunstwerk, XX, 7.)

MERCIER, M. Conseils aux amateurs. In-16, VI, 144 p. Paris, Gauthier-Villars. 2 Fr.

PISTOR, E. Das internationale Ausstellungswesen und seine Regelung. (Wochenschrift des Niederösterreichischen Gewerbevereins, 49.)

BERLIN

DÜLBERG, Frz. Die deutsche Jahrhundertausstellung (zu Berlin 1906). (Aus „Zeitschrift für bildende Kunst".) 70 S. mit Abb., 4°. Leipzig, E. Seemann. M. 3.—.

— SCHMITZ, H. Die Miniaturenausstellung in Berlin. (Kunstgewerbeblatt, Dez.)

DARMSTADT

TRENKWALD, H. v. Das Landesmuseum in Darmstadt. (Kunst und Künstler, Jän.)

DRESDEN

SCHULZE, A. Ein Nachwort zur deutschen Kunstgewerbeausstellung. (Innendekoration, Jän.)

MAILAND

CHIESA, P. L'Arte decorativa nella Exposizione di Milano. (Arte ital. dec. e ind., XV, 6—8.)

MORA (SCHWEDEN)

O. A-g. Hausindustrie-Ausstellung in Mora. (In schwedischer Sprache.) (Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, II, 4.)

NORRKÖPING

FOLCKER, E. G. Die Ausstellung in Norrköping. (In schwedischer Sprache.) (Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, II, 4.)

NÜRNBERG

Nachklänge zur Bayerischen Landes-Jubiläums-Ausstellung, Nürnberg 1906. (Deutsche Bauzeitung 1906, 100.)

PARIS

FÉLICE, R. de. L'Art appliqué au Salon d'Automne. (L'Art décoratif, Nov.)

— FRANTZ, H. The Exhibition of Russian Art in Paris. (The Studio, Jän.)

— SAUNIER, Ch. L'Exposition des Artistes Décorateurs au Pavillon de Marsan. (Art et Décoration, Dez.)

— UZANNE, O., s. Gr. III.

REICHENBERG

Die Deutsch-böhmische Ausstellung in Reichenberg 1906. (Wiener Bauindustriezeitung 12.)

— Reichenberg und die deutsch-böhmische Ausstellung 1906. 47 S. mit Abb. und 1 Taf. Qu. 16°. Reichenberg i. B. (Deutschböhmische Ausstellung 1906.)

WIEN

Kaiser-Jubiläumsausstellung Wien 1908. Festsitzung der Ausstellungskommission [des Niederösterreichischen Gewerbevereins] im Wiener Gemeinderats-Sitzungssaale (Wochenschrift des Niederösterreichischen Gewerbevereins, 49.)

DIE HOLZMÖBEL DER SAMMLUNG FIGDOR WIEN (I) VON H. STEGMANN-NÜRNBERG



SEIT den ältesten Zeiten ist es ein Lebensbedürfnis hoher feiner Kultur, Kunstwerke zu sammeln. Sich mit Kunstwerken seiner eigenen Zeit zu umgeben, entspricht dem geistigen, dem ästhetischen Sehnen unserer Seele — wenigstens beim Sammler im guten Sinne. Kunstwerke vergangener Zeiten zu sammeln, dazu gehört mehr, nicht nur Geschmack und wahre Bildung, die auch dem Inhaber einer bescheidenen Geldbörse bezüglich der modernen Kunst ein gewisses Ausleben gestatten. Große Mittel, gründliche historische Bildung, doppelt und dreifach Geschmack und das Wichtigste — der angeborene Scharfblick, die Findigkeit des wahren oder kurz des geborenen Sammlers vermögen erst auf diesem Gebiet Leistungen hervorzubringen, die mit den öffentlichen, fachwissenschaftlich (oft nur zu sehr!) betriebenen Sammlungen konkurrieren oder gar sie übertreffen können.

In vergangenen Jahrhunderten war das Sammeln von Werken der freien und angewandten Kunst ein Privileg nicht der oberen Zehntausend, sondern kaum der oberen Hundert. Hier kamen Tradition und die oft gesetzliche Festlegung einmal erworbenen Familienbesitzes den Sammlerinstinkten der einzelnen Generationen in unvergleichlicher Weise entgegen, so daß der Mangel der einen oder der anderen oben genannten Eigenschaft ausgeglichen wurde. Was seit Jahrhunderten, seit der Renaissance bis zum XIX. Jahrhundert in dieser Weise gesammelt wurde und gesammelt blieb, ist mit verschwindender Ausnahme im vorigen Jahrhundert rechtlich oder nur tatsächlich durch die allgemeine Zugänglichmachung öffentlicher Besitz geworden. Gleichzeitig mit diesem Werdegang und im Zusammenhang mit dem stark zunehmenden Reichtum weiterer Kreise teilt sich das Sammlerwesen im XIX. Jahrhundert in zwei nebeneinander liegende, sich oft wieder berührende Bahnen, das öffentliche, im wesentlichen didaktische der Museen und das mehr bürgerliche, zugleich individuellen Neigungen den größten Spielraum lassende der Privatsammler. Die Vertiefung und die damit wachsende Verbreitung des historischen Sinnes im XIX. Jahrhundert war eine weitere Vorbedingung.

Die Zahl der nach ihrem Umfang und ihrem inneren Wert bedeutsamen Sammlungen, die im XIX. Jahrhundert entstanden sind, ist eine sehr beträchtliche, die Zahl derjenigen, die bloß für eine Persönlichkeit, die ihres Besitzers, von Wert geworden sind, ist Legion. Die Bestände der Auktionskataloge in größeren Museumsbibliotheken wissen davon ein Lied zu singen. Das Kennzeichen der Privatsammlungen ist ihre Vergänglichkeit. Ihr meist hoher Wert befördert wieder ihr Auseinander-



Abb. 1. Portalumrahmung und Tür aus dem Schloß Lustal bei Laase in Krain. Höbe 2,30, Breite 2,50 Meter

fallen, und neues Leben blüht aus den Ruinen. Einer immerwährenden Siebung ist dieser Prozeß zu vergleichen, bis alle wichtigeren Kunstdenkmäler in öffentlichem Besitz festgelegt sind. Ihre Vergänglichkeit ist der Nachteil der privaten gegenüber den öffentlichen Sammlungen, die rein persönliche Note gegenüber den notgedrungenerweise von verschiedenen Personen in verschiedenen Generationen nach bleibenden Grundsätzen zusammengetragenen Museen und die intimere Stimmung ihr Vorteil, ebenso wie der Umstand, daß die Sammler viel leichter als das darin oft in eherne Fesseln geschlagene öffentliche Institut Geringeres gegen gleichartiges Besseres tauschen, Fälschungen und dergleichen leichter ausmerzen und so — natürlich trifft dies nur bei den „Spitzen" zu — ein reineres und feineres Bild geben können.

Immer aber in ganz anderem Grad und nicht nur wegen des näheren Eigentumsverhältnisses spielt die Person des Sammlers, des Besitzers, die

Hauptrolle und ist untrennbar verknüpft nicht nur mit der Geschichte und Entwicklung der ganzen Sammlung, sondern mit jedem einzelnen Gegenstand derselben. So ist es kein Wunder, daß nicht nur auf dem Kunstmarkt, sondern auch in der Kunstwissenschaft die Provenienz aus einer berühmten Sammlung, ich will nur ein paar naheliegende Beispiele nennen, wie Böhm und Gsell, Minutoli und Milani, Soltikoff und Debruge-Duménil, Bernal und Hamilton, zu einem Ruhmestitel, zu einer Art Pedigree in Sammlerkreisen geführt haben. Der Titel, zu einer solchen Sammlung gehört zu haben oder zu gehören, ist förmlich zu einer Art Rangerhöhung geworden.

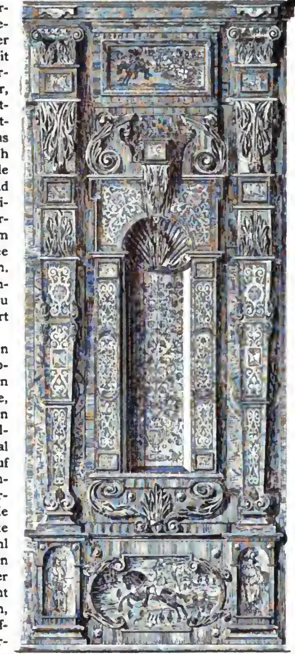


Abb. 2. Detail von Abbildung 1

Wenn heute ein Fachmann nur die Sammlungen des europäischen Kontinents auf ihren Rang zusammenstellen wollte, würde er die Sammlung Figdor in Wien in die allererste Reihe stellen, auch wenn er sie nicht einmal persönlich gesehen hätte. Ihr Ruf ist — insbesondere auch in wissenschaftlichen Kreisen — ein wahrhaft internationaler. Daß und wie sie diesen Ruhm, unter den heute bestehenden Sammlungen wohl nicht als die reichste nach modern amerikanischen Begriffen, aber als die feinste dazustehen, verdient hat, im allgemeinen zu schildern, ist hier ebensowenig meine Aufgabe, als es der wahrhaft vornehmen Bescheidenheit ihres Begründers entsprechen würde.

Das aber kann ich am Eingang der folgenden Skizze über eine wichtige Abteilung der Sammlung nicht verschweigen, daß Dr. Albert Figdor eben



Abb. 3. Flügel einer Tür aus dem herzogl. Palast zu Gubbio. H. 2,12, Br. 0,63 Meter

zu jenen begnadeten Sammlern gehört, bei denen äußere Verhältnisse, eiserne Geduld mit Zähigkeit in der Betreibung seiner Ziele, ein feingebildeter Geschmack mit dem notwendigsten Requisit zusammentreffen, der wohl angebornen Kennerschaft, die unter Tausenden von Objekten gerade eben die am meisten charakteristischen, eigenartigen sofort zu erkennen und sich zu sichern weiß.

Wer Gelegenheit hatte, länger und eingehender die einzigartige Sammlung zu studieren, kann es bedauern, daß ein so reichhaltiges Material, das den Inhalt manches kleineren Kunstgewerbemuseums nicht nur sachlich, sondern auch an Zahl übertrifft, in einen so engen Rahmen gepreßt ist, daß sich dem oberflächlichen Beschauer kein richtiges Bild von dem unendlichen Reichtum enthüllt. Die Prachträume — an sich eine stattliche Reihe — sind heute kaum anders als mit dem trivialen Ausdruck „gestopft voll" zu bezeichnen. Und doch ist das alles so mit dem Besitzer verwachsen, daß man es sich kaum anders denken kann. Die räumliche Beschränkung hat Dr. Figdor offensichtlich auch dazu geführt, sich vorzüglich den Kleinkünsten zu widmen, mit einer Ausnahme. Das sind die Möbel. Wie bei anderen Sammlern ist die ursprüngliche Absicht wohl die gewesen, die Liebe zur alten Kunst durch eine Mobiliareinrichtung von schönen, echten Stücken zu dokumentieren, die übrige Sammlung und das Leben darin mit einem stimmungsvollen Rahmen zu umgeben. Aber mit der Sammlung wuchsen auch die Ziele und so steht heute auf engem Raume eine der wichtigsten Zusammenstellungen alter Möbel vor uns, die überhaupt existieren, eine Auswahl so überaus charakteristischer, seltener Stücke, die man im Jargon als erstklassig zu bezeichnen pflegt, daß für jede Arbeit über die Geschichte der Möbel der Besitz Dr. Figdors eine der wichtigsten und der unumgänglich zu befragenden Quellen bietet. Und dabei trägt die Möbelsammlung Figdors doch

eine ganz andere, wiederum persönliche Note als alle Möbelsammlungen in den Museen. Sie beschränkt sich auf gewisse Zeiten und Gebiete, indem sie beispielsweise die Zeit des Spätbarock und des Rokoko nur ganz beiläufig enthält, ebenso wie naturgemäß die Bestimmung der Sammlungsräume als Wohn- und Arbeitsräume der in Gemeinschaft sammelnden Brüder Albert und Carl Figdor, in Bezug auf Quantität der einzelnen Möbelgattungen nicht ohne Einfluß gewesen ist. Was sie — wie man will zum Nach- und Vorteil — von den öffentlichen und Privatsammlungen unterscheidet, ist das wohl teils gewollte, teils durch die Verhältnisse bedingte Außerachtlassen aller Systematik, alles Akademischen. Die Freude am schönen Stück blickt so zu sagen aus jedem Objekt hervor, aber nicht eine einseitige Richtung auf die formale Gestaltung, sondern damit Hand in Hand gehend, die Betonung der Stellung der Möbel und oft des einzelnen Möbels im gesellschaftlichen Leben der Zeit, neben dem Kunstgeschichtlichen das Hervorheben des Gefühlsmoments. Seine Sammlerziele präzisierend, sagte Dr. Figdor dem Verfasser das charakteristische Wort: „Ich sammle warme Sachen." Er dachte dabei nicht nur an die äußere Wärme der Patina, an den das Sammlerherz bestrickenden Edelrost der Jahrhunderte, sondern eben so sehr an die innere Wärme der Suggestion, an den Zusammenhang des einzelnen Objekts mit historischen Gebilden, mit künstlerischen und kulturellen Evolutionen, mit wechselnden Schicksalen und Kämpfen, mit sympathetisch anregenden Vorgängen und Persönlichkeiten, an den Zauberhauch, der nicht nur die schwankenden Gestalten der Faustdichtung, sondern auch die stummen Zeugen der Freuden und Leiden hingegangener Generationen umwittert.

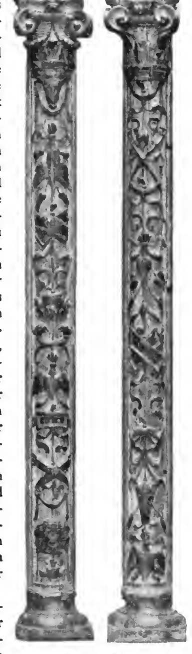


Abb. 4 und 5.
Geschnitzte und bemalte Halbsäulen; spanisch. Höhe 1,55 Meter

Damit aber ist die Besonderheit der Figdorschen Sammlung nicht erschöpft. Innerhalb dieser eben erwähnten Gesichtspunkte ist weiter ein besonderer Wert darauf gelegt, in dem betreffenden Beispiel einer Spielart nach Form und Erhaltung möglichst hochstehende Exemplare zu bieten. Die konsequente Durchführung dieses Prinzips macht recht eigentlich die



Abb. 6. Elsässische Truhe, mittelalterlich. Höhe 0,55, Breite 0,97, Tiefe 0,42 Meter

Erstklassigkeit der Sammlung aus. Was in so vielen öffentlichen und privaten Sammlungen heute als nicht wieder gut zu machender Nachteil den Kenner betrübt, die Wiederherstellung, die immer mehr oder minder willkürlich ausfällt, von der unschuldigen Ergänzung verlorener oder beschädigter Teile bis zur völligen Verwischung des ursprünglichen Bildes, das ist, wie kaum wieder, bis auf verschwindende Ausnahmen vermieden. Die wohltätige Folge solcher Anschauungen ist weiter, daß kaum eine Sammlung so rein von Fälschungen dastehen dürfte als die Figdorsche. Wer auf dem Gebiet der Forschung genauer mit alten Möbeln zu tun gehabt hat, wird begreifen, was dies letztere heißen will. Gerade beim Privatsammler gehört zum ersten, Enthaltsamkeit in der Restauration, eine außerordentliche Selbstbeherrschung, zum zweiten, lauter echte Stücke zu erhalten, neben Umsicht und Kennerschaft heutzutage, wo die Fälscherkünste eine dem Laien ungeahnte Höhe erreicht haben, ein angeborner Instinkt der Unterscheidung von Echt und Falsch.

Überblickt man den Bestand der Figdorschen Sammlung im allgemeinen, so bemerkt man, daß dieselbe zeitlich vom späten Mittelalter bis zu den letzten Ausläufern der Renaissance reicht. Das Schwergewicht bilden dabei die Möbel der eigentlichen Renaissance. Topographisch betrachtet treten Oberdeutschland, vor allem auch die Alpenländer und Italien am reichsten auf, in dritter Linie Frankreich, während die Niederlande, Niederdeutschland, Skandinavien, Spanien, Portugal und England mit wenigen, freilich auch wieder ausgezeichneten Probestücken vertreten sind.

An der Hand einer einzelnen Sammlung, und wäre sie noch so umfangreich, ein Bild der gesamten historischen Entwicklung der Holzmöbel geben zu wollen, ist ein Ding der Unmöglichkeit. In diesen Blättern kann es sich nur darum handeln, einen Überblick über die bedeutenderen Bestände an Möbeln der Sammlung zu geben, und durch die aus der allgemeinen Übersicht über die Möbelsammlung sich ergebenden Gründe mag die Anordnung der folgenden Darstellung ihre Erklärung finden. Die Einordnung der wichtigeren Möbel in geographische und zeitliche Gruppen hätte sicher im einzelnen Falle abwechslungsreichere Bilder geliefert, aber die Rücksicht auf das

ganze Material ließ einer Anordnung nach Möbelgruppen trotz der dadurch entstehenden Monotonie und Trockenheit von Bild und Wort den Vorzug geben.

Bei dem Überblick über die Holzmöbel der Sammlung, der im folgenden gegeben wird, kann es sich aber ebensowenig, wie um eine Geschichte der Holzmöbel in nuce, um einen vollständigen räsonierenden Katalog handeln, der ein großes Werk an sich bilden müßte. Nur die relativ wichtigeren Stücke können Erwähnung finden und nur denjenigen mag ein näheres Eingehen gewidmet sein, die dem Leser auch im Bild vorgeführt werden sollen. Die Ökonomie einer Zeitschrift legte im vorhinein manche Beschränkung auf. Die Wahl unter so viel Wertvollem war gewissermaßen auch eine Qual. Dem subjektiven Urteil des Verfassers ist vielleicht manch Stück entgangen, das ebenso oder noch würdiger der Wiedergabe gewesen wäre.

Der Besprechung der eigentlichen Möbel möge die Erwähnung einiger Architekturteile vorangehen, die streng genommen nicht zu den Möbeln gehören. Aber an Zahl gering, wie es Natur und Raumbeschränkung der Kollektion mit sich brachte, stellen sie so ausgezeichnete Beispiele der Kunst in Holz dar, daß ein Übergehen in diesem Zusammenhang eine kaum verzeihliche Unterlassungssünde wäre.

Drei Länder sind mit diesen Architekturteilen vertreten: Tirol, Italien und Spanien. Aus Tirol zunächst eine derbe kräftige Arbeit des späten XV. Jahrhunderts, eine massive Tür aus Schloß Taufers mit schwerem Eisenschloß und Sicherungskette. Die Bohlen der Tür sind durch aufgelegtes Rahmenwerk verstärkt, das oben und unten einen breiteren Fries bildet. Die oberen Rahmenflächen sind mit ausgegründetem Ornament bedeckt; der obere, breite Fries enthält zwischen Laubwerk eine Hirsch-



Abb. 7. Französisches Truhenvorderbrett, XIV. Jahrhundert. Höhe 0,48, Breite 2 Meter



Abb. 8. Flandrische Truhe, XV. Jahrhundert. Höhe 0,66, Breite 1,78 Meter

jagd, die zwei schmäleren Querhölzer in Minuskeln eine auf die Jungfrau Maria bezügliche lateinische Inschrift. Die Türe bietet, abgesehen von dem robusten Charakter des Entwurfs und der Sicherheit der Ausführung, ein gewisses lokales Interesse. Dr. Figdor fand sie als einzige noch aus ihrer Entstehungszeit erhaltene in der verfallenen Burg, einem der schönsten Edelsitze von Tirol, dem der vaterländische Poet Hermann von Gilm die stimmungsvollen Strophen gewidmet:

„Du altes Schloß, du scheinst wohl nur zu schweigen,
Neugierig reckt die Föhre sich empor,
Die Eulen horchen, die verschwiegnen Zeugen —
Oh sag auch mir ein Märchen in das Ohr!

Du steingewordner Traum! Viel Tränen mochten
Auf deinem grasbewachsnen Boden hier
Gefallen sein; — wie deine Männer fochten,
Wie deine Frauen liebten, sage mir!"

Das zweite etwa 120 Jahre später entstandene Werk ist eine vornehme und reiche Portalumrahmung mit Tür, die Jörg Andreas Katzianer von Katzenstein, wie sein und seiner Gemahlin, einer gebornen Gräfin Thurn, in der Portalbekrönung angebrachte Wappen erweisen, sich hat fertigen lassen. Das umfangreiche Werk stammt aus dem Schloß Lustal bei Laase in Krain. Die Intarsiaarbeit, mit der das Werk in allen seinen Teilen geschmückt ist, zeigt figurenreiche Darstellungen aus dem gesellschaftlichen Leben, insbesondere Reiterszenen, wohl nach Auftrag des Bestellers, der von den Chroniken als großer Reitersmann und Condottiere geschildert wird. Man kann keinen besseren Beweis sich wünschen, als den Aufbau dieses Werkes, auf dessen weitere Beschreibung wir angesichts der Abbildungen (Abb. 1 und 2)

verzichten können, wie in Deutschlands Renaissance der Schreiner über den Architekten dominierte. Trotz allen Reichtums im Gegensatz zu den romanischen Völkern liegt über dieser Holzarchitektur ein leichter Hauch des Philiströsen, mit dem freilich die darüber ausgegossene Gemütlichkeit und Lustigkeit wieder versöhnt. Detail und Ausführung müssen jedes Kenners Entzücken erregen. Auf dem Eichenholzkern ist hier ein buntes Bild von schlechthin meisterhaften Kabinettstücken des Fournierens und Intarsierens geliefert. Zeichnung und Färbung arbeiten an einem ungemein reizvollen Bild der einzelnen Teile zusammen. Besonders die ornamentalen Stücke sind ungemein frisch entworfen.



Abb. 9. Südtiroler Truhe, XV. Jahrhundert. Höhe 0,63, Breite 1,18 Meter

Von der biederen deutschen Kunst um 1600 müssen wir nun den Sprung zurück zu einer der glänzendsten und vornehmsten Leistungen des italienischen Quattrocento, soweit dasselbe in Holz geschaffen, wagen. Wir kommen zu einer prächtigen, zweiflügeligen Tür aus der ehemaligen Residenz des Federigo da Montefeltre zu Gubbio — zwei ähnliche Flügel befinden sich im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Die wundervollen Intarsien aus lichtem Holz, welche symmetrisch angeordnet die Schauseite der beiden ungemein solid und massig wie für die Ewigkeit gearbeiteten Türflügel schmücken, finden in der prachtvollen Zeichnung auch auf italienischem Boden kaum ihresgleichen. Die Abbildung 3 kann wohl von der Eleganz des Entwurfs, nicht aber von der feinen Abstimmung der Hölzer einen Begriff geben. Die überquellende Zierfreude des Quattrocento geht hier mit dem monumental vornehmen Sinn der Hochrenaissance einen herrlichen Bund ein. Die Flügel sind im wesentlichen trefflich erhalten und nur wenig restauriert. Die Medaillons der Querstreifen, welche jeden Flügel in zwei Dekorationsfelder teilen, tragen Wappen mit Devisen des fürstlichen Besitzers. Die einfacher behandelten Rückseiten sind in je vier quadratische Felder geteilt, deren Rahmen ebenfalls Intarsienschmuck tragen. Die unteren drei sind mit einer geschnitzten Rosette versehen, die oberen tragen in moderner, durch frühere Besitzer veranlaßter Ergänzung, geschnitzt, den gekrönten Adler als Wappentier.

Das vierte Beispiel ornamentaler Holzarchitektur besteht aus vier dekorativen, aus Spanien stammenden und in die erste Hälfte des XVI. Jahr-

hunderts zu setzenden geschnitzten Halbsäulen. Die beiden davon abgebildeten Stücke (Abb. 4 und 5) zeigen die delikate feine Zeichnung des Reliefschmucks der Säulenschäfte, der seine Abstammung von italienischen Vorbildern um 1500 etwa im Stile Benedetto da Rovezzanos nicht verleugnen kann; der wirksamen farbigen Fassung, in der die spanischen Holzbildhauer ja anerkannte Meister waren, kann unsere Reproduktion nicht gerecht werden. Der Grund hat ein fein gekörntes Weiß, von dem sich die polychromierten und diskret vergoldeten Reliefschnitzereien prachtvoll abheben.

An die Spitze der Betrachtung der eigentlichen Möbel seien die Kastenmöbel gestellt. Bestimmung des Kastenmöbels jeder Art ist die Aufbewahrung, das Umschließen von Objekten, in unserem konkreten Fall von Geräten und Hausrat. Wie die Behausung dem Menschen, so dient das Kastenmöbel dem leblosen Ding als Wohnung. Im Gegensatz zur Wohnung des höher kultivierten Menschen ist aber die Bedingung des Kastens die leichte Möglichkeit



Abb. 10. Truhe aus den Ostalpenländern, um 1500. Höhe 0,56, Breite 1,84, Tiefe 0,65 Meter

seiner Fortbewegung. Der Kasten ist ein Möbel im eigentlichen Sinn (von mobilis = beweglich hergeleitet). Die ursprünglichste Form, schon bevor der Mensch noch zu festem Wohnsitz gelangt, ist die Kiste, der Kasten, die Truhe (eines Stammes mit tragen), der Koffer. Bis an das Ende des Mittelalters ist der Kasten, beziehungsweise die Truhe das herrschende Aufbewahrungsmöbel. Die stabilere Form des Schrankes, die ihm folgt, ist aus der Nische, dem Wandschrank, herzuleiten.

Die älteren Formen der Truhe im frühen und hohen Mittelalter dürfen wir uns als ziemlich primitive Kästen vorstellen; das ästhetische Bedürfnis macht sich bei den Möbeln erst spät bemerkbar. Praktische Anforderungen treten zuerst an die Aufbewahrungskästen heran. Einmal diejenige, durch Erheben der Grundfläche dieselbe widerstandsfähiger zu machen gegen Bodenfeuchtigkeit, tierische Schädlinge und dergleichen, dann ihnen den entsprechenden Schutz gegen unberechtigte Eingriffe durch eine eiserne Armatur zu geben. So entstand der Typ, der, wenn wir so sagen dürfen, diebsicheren Truhe des Mittelalters. Überall verbreitet, hat er verhältnismäßig am längsten

in der rheinisch-westfälischen Gegend sich erhalten. Aus Kirchen, wo diese Truhen meist zur Aufbewahrung der heiligen Geräte und Gefäße dienten, sind manche Beispiele auf unsere Tage gekommen. Auch die Truhenreihe der Figdorschen Sammlung beginnt mit einer solchen Truhe verhältnismäßig geringen Umfangs (Abb. 6). Aus dem Elsaß erworben und aus Eichenholz gefertigt, das für die nordeuropäischen Möbel lange das bevorzugte Material blieb, zeigt das Stück in seinen massigen, aus gespaltenen Brettern hergestellten Wänden eine sehr archaische Form. Für niederdeutsche Herkunft spricht die charakteristische Ausgestaltung der Seitenwände zu Fußstollen



Abb. 11. Truhe aus Brixen, Anfang des XVI. Jahrhunderts. Höhe 0,94, Breite 1,55, Tiefe 0,64 Meter

und die Art der Fügung der Vorderplatte an die Seitenwände. Die volutenartige Gabelung der Endigungen der Eisenbeschläge, die an diesem Truhentypus sich in stets ähnlicher Anordnung vorfinden, erinnert an romanische Formen. Vielleicht aber ist die kleine Truhe erst im XV. Jahrhundert oder noch später entstanden; derartig primitive Formen haben sich in bäuerlichen Kreisen, aus denen das Stück möglicherweise stammt, oft merkwürdig lange erhalten.

Dieser durch ihre derbe Formgebung und das Material äußerlich verwandt, ein kleines flandrisches Trühlein, das aber eine wesentlich entwickeltere Stufe zeigt: Füll- und Rahmenwerk, noch ohne Gehrung, die Füllungen mit bereits falsch verstandenem gerollten Pergament geziert, daher trotz der altertümlichen Erscheinung schwerlich vor dem XVII. Jahrhundert entstanden.



Abb. 12. Truhe aus Brixen, spätes XVI. Jahrhundert. Höhe 0,59, Breite 1,65, Tiefe 0,73 Meter

Viel älter, weniger bedeutungsvoll für die Möbeltypen als in künstlerischer Beziehung, sind zwei Truhenvorderbretter, beide aus Frankreich stammend. Das Material des einen, Nußbaumholz, wie auch kleine stilistische Besonderheiten, dürften auf südliche Landesteile verweisen. Hier stoßen wir auf das Kunstmöbel; auch die Schreinerarbeit, die sorgfältige Brettverbindung (sogenannte Schwalbenschwänze) an den Seiten, weisen auf hochstehende Kultur. Die architektonische Einteilung mit fast ausschließlichem Vorwiegen von Vertikalteilungen, übrigens bei Truhen kein seltenes Vorkommen, die neun Paladine, davon vier als Ritter, fünf als Fürsten gezeichnet (die hervorragendsten Helden?) weisen durch ihre kostümliche Eigenart auf das Ende des XIV. Jahrhunderts (Abb. 7). Etwas minder wertvoll als dieses nach jeder Richtung hervorragende Stück ist das zweite, aus Eichenholz. Dem eigentlichen Vorderbrett sind hier zwei Seitenteile vorgeplattet, die sich ursprünglich nach unten als Stollen verlängerten. Die dadurch erzielte Dreiteilung ist auch für die Verzierung beibehalten. Links und rechts, Frau und Mann, beide mit Hängeärmeln, der Mann mit Gugel. In der Mitte in einer durch pilz-

artige Bäume gekennzeichneten Landschaft zwei gewappnete Reiter mit gezogenem Schwert sich entgegenreitend. Unbeschadet der direkt auf das Ende des XIV. Jahrhunderts hinweisenden Tracht und Rüstung ist das trotz mancher derben Unbeholfenheit, zum Beispiel in den Pferdekörpern, sehr lebendig erfaßte Werk erst später entstanden.

Demselben Typus im Bau, ebenso nach Material, aber nicht nach der Dekoration verwandt, ist eine andere Truhe. Sie zeigt auch auf der Vorderseite — und in ähnlicher, aber einfacherer Ausführung auf den Seiten — gotische, schmale Arkaden mit Lilien in den äußeren Zwickeln und Rosetten über den Bogenscheiteln. Ein oberer Fries enthält die ausgestochene Inschrift: ave· maria· gracia· plena· dominus· tecum. Nordfrankreich, Flandern, Burgund mag die Heimat der am Niederrhein ebenfalls in ähnlicher Art vorkommenden Truhe, die Mitte des XV. Jahrhunderts etwa ihre Entstehungszeit sein (Abb. 8).

Einen anderen, beweglicheren Aufbau zeigen die gleichzeitigen oberdeutschen, die den Alpenländern bis nach Oberitalien angehörigen Truhen, von denen die Sammlung besonders schöne Exemplare besitzt. Im Norden werden die Seitenwände nach unten verlängert, um die Truhe über den Boden zu erheben, im Süden wird der Truhenkasten meist abnehmbar auf einen eigenen Sockel gestellt. Das Material, vorwiegend Nadelhölzer, wird ausschließlich mit ornamentalen Verzierungen ausgestattet, an Stelle der Schnitzerei in das Truhenbrett tritt die Verwendung aufgeleimter Rahmenbretter, geschnitzter, durchbrochener Füllungen, häufig in verschiedenen Holzarten, die Intarsia in mehrfarbigen Hölzern und endlich das Furnier. Die Figdorsche Sammlung läßt so ziemlich die ganze Entwicklung verfolgen. Das älteste oberdeutsche Beispiel (Abb. 9) zeigt noch das Vorderbrett einheitlich. An den seitlichen



Abb. 13. Böhmische Truhe, XVI. Jahrhundert. Höhe (ohne Fuß) 0,62, Breite 2,1, Tiefe 0,84 Meter

Teilen fensterartige Blendarkaden, mit Betonung der Vertikale, der Mittelteil mit der dem vierblättrig auslaufenden Schloßblech entsprechenden Teilung, wobei zwei Wappenschildchen für Mann und Frau — die Truhen wurden ja hauptsächlich zur Brautausstattung beschafft — Platz gefunden haben. Holz und Holzverbindung (schmale, dicht aufeinander folgende Schwalbenschwänze), die Form des Schloßblechs mit den durchbrochenen, gelappten Blättern, vor allem aber die Deckelform mit den seitlich übergreifenden, vorn kämpferartig gestalteten Brettern lassen auf die Entstehung am Südabhang der Alpen schließen, auch die geringen Maße (1,18×0,63× 0,59 Meter), die der italienischen Sitte mehr entsprechen als insbesondere der späteren



Abb. 14. Oberitalienische Truhe, XV. Jahrhundert. Höhe 0,38, Breite 0,55, Tiefe 0,27 Meter

deutsch-tirolischen, welche mächtige Kästen vorzieht. Diese wie die Mehrzahl der italienischen und oberdeutschen Truhen zeigt im Innern, das ja im ganzen unteilbar war, ein interessantes Gefachwerk. An der hinteren Längswand drei Schubfächer, links und rechts Senkfächer mit verschiedenartigem Verschluß.

Die Weiterentwicklung des oberdeutschen Typus zeigt eine des Untersatzes entbehrende Truhe aus den Ostalpenländern, die an den Anfang des XVI. Jahrhunderts zu setzen sein dürfte. Die Maßwerkfüllungen, trotz Beibehaltung der vorwiegend vertikalen Richtung schon etwas wild, Rosetten und Blattwerk mit fühlbar realistischer Neigung, die Profilierungen, das auf die Wände aufgesetzte Rahmenwerk bereits auf Gehrung gearbeitet, und die sauberen, reichen Intarsiaeinlagen mit den ersten Spuren perspektivischer Behandlung weisen auf die nahende Renaissance hin (Abb. 10). Diese Art Truhen

dürfen mit den der gleichzeitigen Schränke als der Höhepunkt deutscher Schreinerarbeit vor dem völligen Sieg der Renaissance bezeichnet werden.

Von den zahlreichen weiteren oberdeutschen, meist tirolischen Truhen, die aus dieser und der anschließenden Stilperiode die Figdorsche Sammlung enthält, ist die wiedergegebene aus Brixen stammende besonders charakteristisch. Der Untersatz dieser, wie die meisten ihrer Genossinnen, in Zirbenholz ausgeführten Stücke zeigt das in Tirol besonders beliebte ausgestochene Ornament, eine ebenso einfache als in Verbindung mit kräftiger Polychromierung wirksame Holzdekoration. An den Seiten in der einfacheren, nur leicht konturierenden Art, vorn in dem eigenartigen vegetabilischen Ornament des Landes richtig ausgehobener Grund. Die tiefe Kassettierung mit den sich nach innen verjüngenden Profilen, die derben Nägel an den Kreuzungspunkten der



Abb. 15. Florentinische Koffertruhe der Familie Medici, XV. Jahrhundert. Höhe 0,48, Länge 2,10 Meter

Rahmenleisten geben ein merkwürdig kraftvolles Bild, dem auch die originellen, derb geschnittenen Rosetten an den Seitenteilen entsprechen (Abb. 11).

Derselben Provenienz, aber annähernd ein halbes Jahrhundert später entstanden, ist die in Abbildung 12 wiedergegebene Truhe, bei der das schöne seit dem Ausgang des Mittelalters stets in das Innere gelegte Beschläg, hier farbig behandelt, zur Anschauung kommt. Die allgemeine Richtung der deutschen Schreinerkunst, ihre Fertigkeit in Nachbildung architektonischer Formen, im Aufleimen der erhabenen Teile wie der ganzen Flächen als Furniere, zu zeigen, tritt deutlich an diesem Beispiel zu Tage. Hand in Hand geht eine Farben- und Zierfreudigkeit, die leicht des Guten etwas zu viel tat in dem Bestreben, jeden Quadratzoll mit Schmuck zu versehen und durch Intarsien aus gefärbten Hölzern den Schein der Malerei zu erwecken. Die Einteilung der vorderen Schmuckseite wird meist wie hier durch Pilaster gebildet, zwischen denen Bogenstellungen oder Giebelaufbauten stehen. Die Bogenöffnungen bieten das Hauptfeld für die Intarsienarbeit, sei es, daß diese aus Blumenarrangements oder perspektivischen Architekturen bestehen. An dem vorliegenden Stück ist in den seitlichen Feldern eine in den nördlichen Alpen-



Abb. 16. Wandschrankumrahmung mit Tür aus Schloß Annaberg im Vintschgau, frühes XVI. Jahrhundert. Höhe 1,57, Breite 0,86 Meter

ländern bis zum XVIII. Jahrhundert anfangs in Intarsia, dann in eingebrannten Linien, endlich aufgemalt wiederkehrende Architekturgruppe mit Türmen oder Kuppeln zusehen, die das Nachlassen von schöpferischer Phantasie auf diesem Gebiet illustriert. Ein gutes Beispiel der Art aus Oberdeutschland, den italienischen Intarsiavorbildern näherstehend, stellt eine Truhenvorderwand aus der früheren Sammlung Gedon dar, das bei verhältnismäßig einfacher Behandlung des schreinerischen Aufbaues eine und dieselbe perspektivische Architekturansicht italienischen Charakters positiv und im Gegensinn

zeigt, eine Anordnung, die beim Aussägen der Furniere sehr beliebt war.

Den Abschluß dieser Reihe mag eine ebenfalls aus Brixen stammende Truhe des XVII. Jahrhunderts bilden. Bei dieser ist auch der Untersatz mit der in der Spätzeit üblich gewordenen Einfügung von Schubladen vorhanden. Die trennenden Pilaster sind mit geschnitzten Karyatiden geschmückt, die Intarsiafüllungen weisen das für das mittlere XVII. Jahrhundert so charakteristische faserige Ornament auf, das man am besten als laubsägemäßig ansprechen dürfte und das den Hang der deutschen Spätrenaissanceornamente zu kalligraphischer Bildung und Verschnörkelung nicht verleugnen kann.

Die Reihe der deutschen Truhen wollen wir mit einem böhmischen, aus Klattau stammenden Stück beschließen, das weniger durch die Behandlung der Truhenform sich auszeichnet als durch sein reiches ebenso kunst- als geschmackvolles Eisenbeschläg und durch seine kräftige, gute Polychromierung (Abb. 13). Das mächtige in der Breite 2,1 Meter messende Möbel zeigt den Aufbau der oberdeutschen Truhe. An dem einfach aus Fichtenholz gezimmerten Kasten ist die Formensprache der Malerei und der Beschläge auch in der Art, wie die Eisenbänder den Holzkasten umfassen, spätmittelalterlich. Die durchaus malerische, etwas ins Barocke spielende Behandlung der Schmiedearbeit weist aber das aus Klattau stammende Stück sicher in das vorgeschrittene XVI. Jahrhundert.

Auch Italien ist unter den Truhen mit einer Reihe von Stücken vertreten. Außer einem Truhenvorderbrett mit dem Relief einer Reiterschlacht, das in vergoldetem Stuck hergestellt ist, und das nach seinem Stil ins Quattrocento gehören würde, und einem in Florenz erworbenen Stück des üblichen Typus, das am unteren Rande, den Ecken und an den Füllungsrahmen hübsch geschnitzte Fruchtgewinde aufweist, dürfen zwei ungewöhnlich schöne, wenn auch äußerlich einfache Stücke nicht übergangen



Abb. 17.
Waschschränkchen aus Schloß Annaberg. Höhe 2,73, Breite 0,75 Meter



Abb. 18. Sakristeischrank aus Kärntnerisch-Feldkirchen von 1521. Höhe 2,1, Breite 3 Meter

werden; das eine, eine kleine Truhe in der sogenannten Champ levé-Technik, die sich von der deutschen des ausgestochenen Grundes nur durch die eigenartige Punzierung unterscheidet. Die Oberitaliener, die besonders in der terra ferma Veneziens diese Art der Möbeldekoration im XV. Jahrhundert bevorzugten, haben sich gern in figürlichen Darstellungen ergangen, wie hier in der Verkündigung Mariä, wobei der ornamentale Charakter, den dieser doch nur mangelhafte Ersatz von Reliefplastik oder Malerei bildet, von dem die Dekorationsweise ausgeht, glücklich gewahrt bleibt (Abb. 14). Die Form der Truhe ist insofern etwas ungewöhnlich, als die nach nordischer Art zu seitlichen Stollen ausgebildeten Schmalwände durch ein ausgesägtes, ebenfalls in geschickter Anordnung in „champ levé" dekoriertes Vorderbrett verbunden sind. Der Zwischenraum ist durch kurze gedrechselte Stäbe, vielleicht eine Reminiszenz romanischer Möbelbehandlung, ausgefüllt.

Das andere durch seine historische Bedeutung besonders wertvolle Objekt ist nicht eigentlich als Truhe, sondern als Reisekoffer, der hinten auf einem Wagen anzubringen war, aus seiner unzweideutigen Form heraus anzusprechen (Abb. 15). Die Dekoration besteht aus Malerei auf rotem Grunde — das Holz überzieht ein Kreidegrund — in einfachen aber doch den Geschmack des florentinischen Quattrocento auch in Kleinigkeiten beweisender Art. Im vorderen Mittelfeld wie auf den Seitenwänden das mediceische Wappen, sieben rote Kugeln auf gelbem Grund. Seitlich zwei gegeneinander laufende Schrägstreifen mit roten Ranken auf weißem Grund. Oberhalb und

unterhalb der Streifen der Diamantring mit Bandrolle, auf der die Devise „Semper" geschrieben steht. Piero di Cosimo de' Medici, der Sohn Cosimo des Älteren und Vater des Lorenzo Magnifico, führte zuerst diese Devise, die allerdings späterhin auch von anderen Mitgliedern dieser Familie gebraucht wurde. Die Form des Wappens indes gibt die Gewißheit, daß der Koffer aus dem XV. Jahrhundert und höchst wahrscheinlich eben von Piero de'Medici selbst gebraucht worden ist.

Wenden wir uns nun den Schränken zu. Im Mittelalter hat, wie oben schon kurz angedeutet, der Schrank geringere Bedeutung als die Truhe. Er ist, wenigstens im Profangebrauch, zunächst wohl nur als eingebautes Möbel (ein an sich unsinniger, aber kaum zu umgehender Ausdruck), als Wandschrank vorgekommen. Die wenigen bekannten Exemplare des hohen Mittelalters scheinen eine übrigens leicht erklärliche und auch an anderen

Abb. 19. Schrank aus der Bodenseegegend, 1. Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Höhe 1,78, Breite 0,94 Meter

Kästen, zum Beispiel an Kassetten und Reliquarien wiederkehrende Anlehnung an die Hausform gemeinsam zu haben. Sie besitzen nämlich ein Giebeldach. Auch die Sammlung Figdor besitzt einen solchen Schrank oder vielleicht besser gesagt einen Vertreter dieses Typus aus späterer Zeit. Das Material des ganz schlichten Schrankkastens mit niedrigem Giebel ist Zirbenholz. Wie mir bezüglich der ähnlichen Exemplare der Sammlung des Grafen Wilczek auf Kreuzenstein mitgeteilt wurde, ist der Fundort dieser Schränke das Salzburger Gebiet. Das Figdorsche Exemplar hat als Charakteristikon aller echt mittelalterlichen Schränke die schmale einflügelige, etwa die halbe Breite einnehmende Tür. Die Zier der Vorderseite besteht aus vier im Halbkreis



Abb. 20. Sakristeischrank aus der Lindauer Gegend von 1457. Höhe 1,30, Breite 2,12 Meter

oben und unten abgeschlossenen Blendarkaden, wovon die beiden mittleren oben über die seitlichen überhöht sind. Während die Bogenlaibungen nicht profiliert sind, haben die Pilaster an den Ecken Profilierung mit Rundstab und Hohlkehle, die nicht nach Romanisch oder Gotisch, sondern eher nach Renaissance schmeckt. Daher möchte ich den interessanten Schrank für eine späte — XVI. bis XVII. Jahrhundert — Nachbildung, vielleicht aus bäuerlichen Kreisen, eines sehr alten Vorbilds halten. Die Erhaltung des Holzes und die sonderbare Tatsache, daß die mittlere Pilasterleiste über die eisernen Türbänder gelegt ist, bestärkt meine Vermutung.

Im weiteren Verlauf der Entwicklung gehen die burgundisch-französischen und rheinisch-niederdeutschen Schränke einerseits, die oberdeutschen und die der Alpenländer andererseits ihre getrennten Wege nach Material, Aufbau und Dekoration. Bleiben wir zunächst bei der Tiroler und oberdeutschen Gotik, von denen die Sammlung ausgezeichnete Stücke besitzt.



Abb. 21. Flandrischer Schrank, XV. Jahrhundert. Höhe 1,8, Breite 1,4 Meter

Zwei Gesichtspunkte sind bei diesen Schränken zu beachten: daß die Mehrzahl der Schränke mehrgeschossig ist, das heißt, daß wir im Schrank eine Verdoppelung der Truhe zu erblicken haben, allerdings mit veränderter Richtung der Öffnung, dann daß Aufbau und Dekoration ihren Ursprung



Abb. 22. Kredenzschrank aus der Auvergne,
XVI. Jahrhundert. Höhe 2,14, Breite 0,78, Tiefe 0,49 Meter

nicht verleugnen können, die Wand- oder noch genauer gesagt die alpine Art der Wandbekleidung, die Täfelung. Dabei war in den Alpenländern das Holz in der freien und angewandten Kunst das künstlerische Ausdrucksmittel par excellence. Schnitzen und Bemalen war dem Tiroler Schreiner in der Glanzzeit der Tiroler Zimmergotik, den letzten Jahrzehnten des XV. und den ersten des XVI. Jahrhunderts ebenso geläufig als das zweckmäßigste Verwenden verschiedener Holzarten neben-und aufeinander zu erhöhter Wirkung. Italienische Einflüsse der Frührenaissance spielen jedenfalls betreffs der technischen Sicherheit auch mit herein.

Die Sammlung Figdor besitzt eine Gruppe von Möbelstücken gesicherter einheitlicher Provenienz, die der ehemalige Müllerbursche, dann Carlist und mit eminentem Geschmack begabte Sammler Soyter aus dem Schlosse Annaberg im Vintschgau nach Augsburg schaffte, von wo sie nach 40 Jahren durch Dr. Figdor wieder nach Österreich zurückgebracht wurden. Es sind glänzende und auch allbekannte Vertreter der Blüte der Tiroler Zimmergotik und sie zeugen gleich dem schönen Altargemälde und Chorgestühl im Ferdinandeum zu Innsbruck für den hohen Kunstsinn der Herren, die in dem nun in Schutt zerfallenen Schlosse residierten. Schade, daß der schöne, große, doppelgeschossige Schrank mit der üblichen ungarischen Ebereschenfurnitur in den Flächen, wie so viele Genossen im Kampf ums Dasein, die beiden empfindlichsten — weil durchbrochen gearbeiteten — von seinen fünf Gliedern, nämlich Fuß und Bekrönung, verloren hat. Dafür entschädigen drei weitere Stücke, zwei



Abb. 23. Französischer Stollenschrank, späteres XVI. Jahrhundert. Höhe 1,46, Breite 1,1 Meter

Wandschranktüren und Umrahmungen — freilich keine eigentlichen Möbel — und ein besonders elegantes Waschschränkchen. All' diese Holzarbeiten

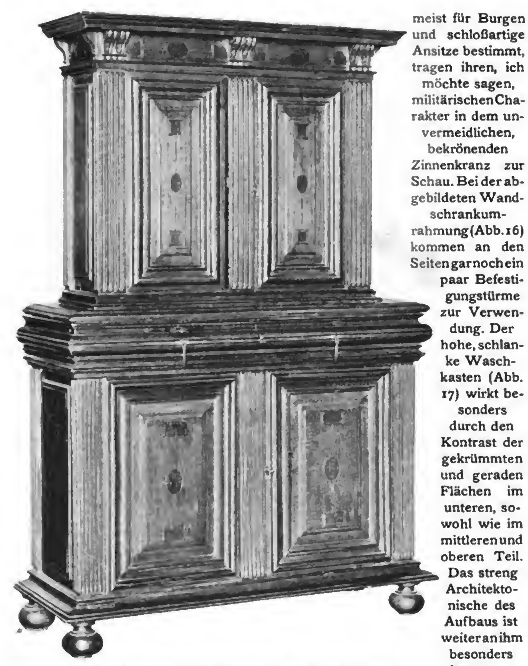


Abb. 24. Aufsatzschrank aus Lyon; um 1600. Höhe 1,91, Breite 1,22 Meter

meist für Burgen und schloßartige Ansitze bestimmt, tragen ihren, ich möchte sagen, militärischen Charakter in dem unvermeidlichen, bekrönenden Zinnenkranz zur Schau. Bei der abgebildeten Wandschrankumrahmung (Abb. 16) kommen an den Seiten gar noch ein paar Befestigungstürme zur Verwendung. Der hohe, schlanke Waschkasten (Abb. 17) wirkt besonders durch den Kontrast der gekrümmten und geraden Flächen im unteren, sowohl wie im mittleren und oberen Teil. Das streng Architektonische des Aufbaus ist weiter an ihm besonders hervorzuheben. Im übrigen beruht die stets erzielte große Wirkung dieser Möbel auf dem glücklichen Kontrast in Farbe und Form zwischen dem warm getönten Holz



Abb. 25. Französischer, doppeltüriger Schrank, spätes XVI. Jahrhundert. Höhe 2,18, Breite 1,65 Meter

und den durch helle, kräftige Bemalung auf dem Grund ausgezeichneten und mit feinem durchbrochenen Maßwerk wie mit einem Spitzenschleier überkleideten, umrahmenden Teilen. Es lohnt der Mühe, die einzelnen Füllungen



Abb. 26. Französisches Schränkchen, XVI. Jahrhundert. Höhe 0,39, Breite 0,30 Meter

nacheinander zu studieren, um zu erkennen, wie aus dem einfachsten Material, rutengleich gebogenem Stabwerk, eine unerschöpfliche Menge reizvollster ornamentaler Schöpfungen entwickelt wird. Derselben Gruppe gehört ein jedenfalls ebenso südtirolischer Eckschrank an, von dessen Wappenschmuck die Wappen der Familien Wolkenstein, Welsberg und Lichtenstein-Kastelkornau erkennbar sind. Von seinen sechs Seiten liegen zwei der Wand an, die andern springen erkerartig vor.

In ein östlicheres Alpenland, nach Kärnten, führt uns ein Hauptstück der Sammlung, ein drei Meter breiter Sakristeischrank aus der Kirche in Kärntnerisch-Feldkirchen (Abb. 18). Er besitzt noch den Vorzug, datiert zu sein; auf einem ausgestochenen Ornamentfeld des niederen Mittelgeschosses findet sich die Jahreszahl 1521. Für eine gewisse Derbheit und Unbeholfenheit in Aufbau und Durchführung entschädigt reichlich der Umstand, daß wir es mit einem völlig intakten Stück von ganz ursprünglicher Frische zu tun haben. Die vierteilige Einteilung des oberen Teils und die zweiteilige des unteren mit seinen je drei Schubladen für die liturgischen Gewänder entspricht derjenigen eines doppelten der gewöhnlichen Schränke. Die fünfteilige Einteilung des Zwischengeschosses mit ihren mit dem viel beliebten Gitterwerk bedeckten Schubkästen ist zwar konstruktiv nicht folgerichtig, aber zum mindesten originell.

Dem vorigen in der Zweckbestimmung wohl gleich, nicht aber im Typus, ist der aus einer Sammlung der Bodensee-Gegend stammende, vielleicht auch dort entstandene Kastenschrank (Abb. 19). Ein einfacher Behälter, mit Zinnenkranz und teilweise ausgesägtem Postament und zweiflügeliger Tür, ist diese Form verhältnismäßig selten. Hier feiert die Technik des ausgestochenen Grundes, unterstützt durch wundervoll patinierte alte Polychromierung, ihre Triumphe. Wohl ist das Krautblattornament zu einer wahrhaft barocken

Üppigkeit gesteigert, die Flächenfüllung aber ist mit einer selbstbewußten, leichten Sicherheit von diesem biederen Schreinermeister durchgeführt, um die ihn mancher heutige Kunstschulprofessor beneiden dürfte.

Ganz anders repräsentiert sich ein Sakristeischrank (Abb. 20), der derselben Gegend entstammt, dem Schlosse Laubenberg bei Röthesbach (in der Nähe von Lindau). Das verhältnismäßig einfache Schrankgebäude mit den breiten glatten Flügeltüren wirkt vor allem durch das Wenige an dekorativen Zutaten, wozu man die überall in deutschen Alpenvorlanden üblichen verästelten Eisenbeschläge rechnen darf, geradezu monumental. Die geschnitzten schmalen Füllungen sind noch echt gotisch und der einfache Inschriftfries mit Datum und Namen des Stifters „Anno· dn̄o (!) / m̄° / / cccc° / lvıȷ° / * / ortolf / dichmacher / hā(t) / gē(stiftet)" kann in seiner Klarheit und seinem prächtigen Linienebenmaß mancher Werkstätte zeigen, wie sich ornamentale Wirkung der Schrift im besten Sinne mit leichter Lesbarkeit vereinigen läßt. Eigenartig ist das Heraufziehen der Seitenwände über die Deckplatte zu geschnitzt-durchbrochenen Wangen, ähnlich denen von Chorstühlen. Was diesem Schrank aber seinen ganz besonderen Reiz verleiht, ist das — übrigens früher vielleicht bemalte — Material, ein ganz helles, nahezu metallischen Charakter zeigendes, sehr hartes Eichenholz (Steineiche? die allerdings nördlich der Alpen kaum wächst).



Abb. 27. Doppelgeschossiger toskanischer Schrank, spätes XVI. Jahrhundert. Höhe 2,02, Breite 1,88 Meter



Abb. 28. Pfeilerschrank mit fünf Alonso Berruguete zugeschriebenen Schubladen. Höhe 0,88, Breite 0,5 Meter

Im Norden ist es Flandern und Frankreich, wo Dr. Figdor eine selten schöne Auswahl von Schränken des späten Mittelalters und der Renaissance zusammenbrachte. Besonders für das von Sammlern auf deutschem Boden sonst wenig gepflegte Gebiet der französischen Renaissance hat die Sammlung besondere Bedeutung. Der Umstand, daß der halb französische, halb deutsche, burgundische Hof dieselben künstlerischen Tendenzen verfolgte als der französische, dann aber, daß durch das flandrische Burgund als tonangebenden Faktor in allen künstlerischen Komfort- und Modedingen die reichen Rheinlande wesentlich beeinflußt wurden, erklärt die mannigfachsten gemeinsamen Beziehungen auch im Möbelstil von den Rheinlanden bis zu Nord- und Mittelfrankreich. Im Wesentlichen decken sich Aufbau, Material und Dekorationsweise. Das „dressoir" der Franzosen wird der Stollenschrank der Niederdeutschen, beide bevorzugen als Material das Eichenholz und als Verzierung figürliche Schnitzereien oder für die Flächen das „parchemin plié", das gefaltete Pergament oder die Pergamentrolle. In der Dekorationsweise sind



Abb. 29. Französischer Konsolkasten, Ende des XVI. Jahrhunderts. Höhe 0,6, Breite 0,83 Meter

zwei vom Ende des XV. Jahrhunderts stammende französische oder burgundische Schränke, wahrscheinlich, da diese Form für profane Zwecke aus dieser Zeit sich nicht nachweisen läßt, nur für sakrale Zwecke bestimmt. Der eine (Abb. 21) ist auf der Vorderseite, die von großen zweiflügeligen Türen gebildet wird, von drei Geschossen in zwölf Felder mit Rollpergamentfüllungen geteilt, während die Seitenwände in zwei Geschossen je vier Felder aufweisen. Neben den feinen Gesamtverhältnissen beruht seine Schönheit auf der als polygone, mehrfach abgesetzte Säule gebildeten Schlagleiste, die im oberen Teil unter einer Fialenbekrönung die trefflich geschnittene Figur eines heiligen Mönches trägt. Der andere, schmäler, mit nur einem Türflügel, hat in zwei Geschossen vier Füllungen mit Pergamentrollen und an den Seiten je zwei übereinander. An beiden ist das außen liegende Eisenbeschläg besonders zierlich und fein gearbeitet, ebenso wie an beiden die Simsprofilierungen — am letzteren auch die des Sockels — von bemerkenswertem Feingefühl zeugen.

Die französische Renaissanceperiode beginnt in der Figdorschen Sammlung mit einem formell wie historisch interessanten Stück. Es ist eine hohe schmale, dreigeschossige Kredenz aus Eichenholz mit über den eigentlichen Schrank hinausgeführter Rückwand. Die letztere dürfte als Reminiszenz an die ebenfalls oft baldachinartig hochgeführten mittelalterlichen „dressoirs“, eigentlich einer Kombination von Schrank und Tisch, die noch später ähnlich im „Kabinett“ wiederkehrt, gelten. Der Aufbau, der aus der Abbildung 22 zu ersehen ist, ist rein architektonisch. Drei Säulenstellungen, die beiden unteren toskanisch, die obere jonisch, begrenzen die Ecken; vorne liegen die Türen, die ebenso wie die entsprechenden Seitenfelder eine mehr angedeutete als organisch durchgeführte Bogenstellung in Reliefschnitzerei aufweisen. Der rückwärtige Aufsatz ist mit drei flachen Pilastern in zwei

schmale Felder, ebenfalls mit Bogenstellungen gegliedert. Die freien Flächen der Bogenstellungen und die Füllungen der Pilaster enthalten das aus zwei gegeneinandergestellten C und dazwischen gesetztem J zusammengesetzte Monogramm des Besitzers, das so in eigenartiger Weise zum beherrschenden Dekorationsmotiv des ganzen Möbels wird. Ja, sogar im Fries des Gebälkes über den jonischen Säulen hat es in kleinerem Maßstab je viermal Platz gefunden. Die Anbringung des Monogramms an Bauten und Einrichtungsgegenständen war eine von Italien überkommene Mode, die aber erst in Frankreich unter Einflußnahme des Hofes zu allgemeiner, oft übertriebener Anwendung kam. Das Monogramm dürfte sich auf Jacques de Crussol, den Ahnherrn der Herzoge von Uzès beziehen. Denn das seltene Möbel stammt aus dem Schlosse Assier in der Auvergne, das von Gaillot de Genouillac,



Abb. 30. Spätgotischer Tisch aus Amberg in Bayern. Höhe 0,85, Breite 1,76, Tiefe 0,98 Meter

grand maître d'artillerie unter Franz I., erbaut wurde, dessen einzige Tochter den genannten Jacques de Crussol heiratete. Der Stil weist ohnedem auf das zweite Viertel des XVI. Jahrhunderts hin.

Die Entwicklung des französischen Möbelstils geht unter dem Einfluß der hier mächtiger als irgendsonstwo einwirkenden höfischen Sitte, im Gegensatz zu dem mehr bürgerlich derben Flandern und Holland nach dem Zierlichen, Graziösen. Ein Beweis dafür ist ein eleganter Stollenschrank (Abb. 23). Dem eigentlichen auf vier zarten Balustern und der nach unten geschlossenen in drei Felder geteilten Rückwand ruhenden Schrankteil mit breiten, die Tür enthaltenden Mittelteilen und schmäleren Seitenteilen mit Nischen ist noch eine fast die ganze Schrankhöhe einnehmende Säulenstellung vorgesetzt, welche den abschließenden Aufsatz aufnimmt. So kapriziös dieses Renaissancedressoir auf den ersten Blick erscheint, so fein abgewogen ist jede Einzelheit. Die schlanken Verhältnisse aller tragenden Teile, das Stabartige der langen

dünnen vorderen Säulen wird durch feine Schwellung der Schäfte gemildert, die diskrete Verwendung der geschnitzten Zierate, der warme braune Ton des polierten Nußholzes, die gleichsam hingestreuten, flüssig behandelten, eingelegten Blumenranken in den glatten Flächen lassen die Arbeit als glänzendes Erzeugnis echt französischen Geistes erscheinen.

Hier wie in den nächsten Stücken kommt die französische Vorliebe für glänzende, spiegelnde, daher polierte Flächen zum Ausdruck, die auch zur Aufgabe des mittelalterlichen Materials, der Eiche, zu Gunsten des Nußbaumes oder anderer einheimischen und exotischen Edelhölzer in hellen, warmen Farben führt. So auch bei einem ebenfalls dem Ende des XVI. Jahr-



Abb. 31. Spätgotischer Tisch aus Schloß Annaberg im Vintschgau. Höhe 0,76, Platte 1,04×1,04 Meter

hunderts angehörigen, doppelgeschossigen Schrank mit reichprofiliertem, gebrochenem Giebel und ähnlichen eingelegten Ranken.

Ein anderer doppelgeschossiger Aufsatzschrank derselben Zeit und aus demselben Material führt uns nach Lyon (Abb. 24). Die strenge und einfache Formenbehandlung — vertikale und horizontale Linie bilden in fast moderner, raffinierter Beschränkung auf einfachste Mittel, mit geometrischer Intarsia die einzigen Dekorationsmotive — entbehrt doch nicht der Eleganz. Die etwas schwere Profilierung des Mittelteiles erklärt sich durch die Unterbringung einer Schublade. Weniger durch seine Gesamtform, welche einen schlichten rechteckigen Kasten bildet, als durch die dekorativen Einzelheiten und die lebhafte, farbige Wirkung fällt das letzte Exemplar dieser Reihe in die Augen (Abb. 25). Zwei breite Flügeltüren nehmen fast die ganze Vorderfläche (Nußbaumholz, während die Seitenwände aus Eichenholz sind) ein. Die Flügel aber



Abb. 32. Renaissancetisch, schwäbisch. Höhe 0,74, Breite 1,15, Tiefe 0,99 Meter

sind, wie die Abbildung zeigt, in fünf Etagen zu je neun Felder mit ganz einfachem Füll- und Rahmenwerk geteilt. In einem Teil der Felder wie in die umrahmenden Teile sind rechteckige Tafeln schwarz und weiß gesprenkelten Marmors eingelassen, was zur braunen Holzfarbe einen ganz aparten Kontrast bildet. Abwechselnd damit Medaillons und in der Mitte zwei hochstehende Rechtecke mit allegorischen Frauengestalten, Schwänen sowie anderen Vogel- und Fabelwesen. Die Schnitzereien in zartem Relief sind in solcher Delikatesse durchgeführt, daß sie des Meißels eines Goujon nicht unwürdig wären. Der gebrochene Giebel dürfte seinen Verhältnissen und der Behandlung nach ursprünglich nicht zu dem Schrank gehört haben.

Am Schluß sei noch eines kleinen, zierlichen Schrankkästchens Erwähnung getan, wohl ebenfalls französisch und XVI. Jahrhundert, das durch seine glückliche, ganz dem Material entsprechende und so einfache Flächendekoration auch heute noch vorbildlich wirken könnte (Abb. 26).

In Italien haben, abgesehen von dem meist reich intarsierten oder geschnitzten Sakristeischrank, die Schränke in der Früh- und Hochrenaissance eine verhältnismäßig geringe Rolle gegenüber den Truhen gespielt. Der vielverbreitete Typus des halbhohen, mehrflügeligen toskanischen Schrankes, einer Art Kredenz, mit Säulen- oder Pilastergliederung und mit von Konsolen getragener Deckplatte, von dem zum Beispiel neuerdings im Berliner Kaiser Friedrichs-Museum eine große Zahl verwendet ist, spielt die herrschende Rolle; andere Schränke sind bis zum Auftreten des wiederum von der spanisch-französischen Mode bevorzugten Kabinettschrankes am Ende des XVI. Jahrhunderts selten. Von der ersteren Art besitzt auch die Sammlung Figdor ein gutes, charakteristisches Beispiel mit kannelierten



Abb. 33. Tisch aus Oberfranken, XVI. bis XVII. Jahrhundert. Höhe 0,8, Breite 1,10, Tiefe 0,89 Meter

Pilastern an den Seiten und dem an Truhen und Schränken gleichermaßen beliebten aufsteigenden Wulst in Art eines umgekehrten Eierstabes als Sockel. Durchaus originelle Form zeigt ein gleichfalls der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts und Toskana entstammender schmaler und doppeltüriger Aufsatzschrank aus Nußbaumholz (Abb. 27). Vor dem Untergeschoß sind auf dem reich profilierten, ausgekröpften Sockel zwei langgezogene Volutenkonsolen, welche zwei freistehende kannelierte Säulen vor dem Obergeschoß aufnehmen, deren Gebälk wiederum aus dem gleichfalls reich profilierten oberen Aufsatz herausgekröpft ist.

Spanien ist in der Figdorschen Sammlung zwar nicht mit einem eigentlichen Schranke, sondern mit fünf möglicherweise von einem größeren Möbel stammenden, nunmehr zu einer Kommode vereinigten Schubladen vertreten (Abb. 28). Dieselben tragen vorn hohe Reliefs mit Seeungeheuern und Tritonen, geschnitzt und vergoldet, welche Alonso Berruguete zugeschrieben werden. Erfindung und Reliefbehandlung sind von gewaltiger Meisterschaft. Originell ist, daß einzelne besonders heraustretende Reliefteile augenscheinlich als Handhaben der Schubladen dienen sollen.

An dieser Stelle möchte ich noch zweier Konsolkästen gedenken, die freilich nicht im engeren Sinn als Kastenmöbel angesprochen werden können, sondern eher als Untersätze von Skulpturen oder etwas Ähnlichem zu denken sind. Der eine, französisch, XVI. Jahrhundert, mit leerer Wandseite, trägt an der Vorderseite Schubladen mit Reliefschnitzerei, an den Ecken Chimären, deren Tatzen in Füße, die das Ganze tragen, auslaufen (Abb. 29). Flotte Behandlung und die etwas barocke Formgebung zeichnen das originelle Werk aus. Das andere, weniger schwungvoll, vielleicht weil mit oberer Deckelöffnung versehen, auch als Holzkasten zu einem Kamin verwendet, hat die Form eines viereckigen Turmes aus Bossenquadern mit vier Bogentoren auf einem leicht abgeschrägten Sockel. Die Architekturformen des in Florenz erworbenen eigenartigen Möbels weisen auf die Wende des XV. und

XVI. Jahrhunderts hin. Es ist ein besonderer Vorzug der Sammlertätigkeit Dr. Figdors, daß er solchen Stücken, wie den vorgenannten, die etwas aus der systematischen und typologischen Reihe der Möbelformen herausfallen, aber neben der kunstgewerblichen auch hervorragende kulturgeschichtliche Bedeutung haben, sonst aber in öffentlichen Sammlungen selten Aufnahme gefunden haben, sein besonderes Augenmerk gewidmet hat.

Der Formenreichtum, den wir selbst bei flüchtiger Betrachtung der bedeutendsten Kastenmöbel einer einzigen, wenn auch hochbedeutenden Privatsammlung begegneten, ist nicht in gleichem Maße bei den Tischen zu finden. Die Entwicklung der Tischformen ist kürzer, weil das Wesentlichste



Abb. 34. Florentiner Tisch, Anfang des XVI. Jahrhunderts. Höhe 0,81, Durchmesser 1,31 Meter

des Möbels, die Platte, eine immer gleiche, nur in den Abmessungen und etwa noch im Grundriß verschiedene Ebene bildet. Nur der Träger dieser Ebene, das Tischgestell, war bis zum XVII. Jahrhundert funktionsgemäß einer beschränkten Entwicklung fähig. Abgesehen von der antiken Zeit, wissen wir aus den literarischen Quellen, daß der Tisch im frühen und hohen Mittelalter als Holzmöbel keine bedeutende, insbesondere keine künstlerische Rolle gespielt hat, weil er in der Regel gar nicht als zusammenhängendes Möbel sondern getrennt in Träger (Bockgestell) und Platte verwendet wurde. In mittelalterlichen Zeichnungen und Malereien begegnen uns bis an das Ende des XV. Jahrhunderts sehr häufig derartig primitive Tische mit rechteckiger oder runder Platte, die auf einfachen Böcken ruhen. Das überkommene Material mittelalterlicher Tische, ziemlich ausschließlich der spätesten Zeit angehörig, läßt diesen Ursprung aus den angedeuteten Verhältnissen unschwer

erkennen. Die Sammlung Figdor besitzt gerade aus Deutschland aus dieser und der folgenden Periode eine erlesene Auswahl lehrreicher Exemplare, die in ihrem Gestell den Übergang vom lose zusammengefügten Bocksystem zum regelrechten Fußgestell trefflich illustrieren.

Sicher dem XV. Jahrhundert möchte allerdings nur der Tisch aus dem Rathaus zu Amberg in der bayerischen Oberpfalz zuzuschreiben sein (Abb. 30). Das tektonische Gefüge ist hier ebenso klar, als die Dekoration gut behandelt. Das Fußgestell setzt sich aus zwei Paaren gekreuzter Hölzer zusammen, die unten, oben und an den Kreuzungsstellen durch senkrecht zu den Bockhölzern laufende Stangen gebildet werden. Die unteren gehen naturgemäß als Verbindungsbretter an den Schmalseiten herüber und dienen als Fuß-



Abb. 35. Italienischer Tisch, XVI. Jahrhundert. Höhe 0,83, Länge 1,53, Tiefe 0,82 Meter

bretter, die drei oberen sind durch die Bockhölzer durchgezapft, und die Befestigung erhält durch eine nietkopfartige achteckige Platte ihren Ausdruck. Durch die strickartige Drehung des mittleren Verbindungsstabes, die aus gedrehten Säulchen bestehenden Oberteile der Füße, die wie durch die Belastung unter dem Kreuzungspunkt nach außen gebogenen Unterteile derselben bekommt das Gestell eine äußerst gefällige Straffheit. Mittels unter der Platte laufender hoher Querhölzer, die Raum zu zwei seichten Schubladen schaffen, ruht die Platte auf dem Gestell. Die Platte selbst besteht aus einer Kelheimer Steinplatte in Holzumrahmung, welch letztere wie die oberen Querhölzer mit hübschen geometrischen Intarsiamustern geziert ist.

Wieder ins Schloß Annaberg im Vintschgau, das der Sammlung auch die oben besprochenen schönen Schrankmöbel lieferte, führt uns ein Zirbenholztisch (Abb. 31). Das derbe Gestell ist hier etwas einfacher konstruiert.



Abb. 36. Französischer Klapptisch. XVI. Jahrhundert. H. 0,81, L. 1,18, T. 0,5 Meter

Die bogenförmig ausgeschnittenen sehr dicken, etwas nach außen schräg stehenden Querbretter unter der Platte sind mit Längsbrettern verbunden. Die klobigen und mit einfacher Reliefschnitzerei bedeckten Säulenfüße sind nach außen schräg gestellt und durch untere Fußleisten verbunden; das Ganze ein Bild echt deutscher Standfestigkeit. Das gleiche kann von einem aus Schwaben erworbenen, dem XVI. oder XVII. Jahrhundert angehörenden Tisch gesagt werden, dessen Fußgestell durch sehr originelle Schweifung wie aus einem Stück gegossen erscheint (Abb. 32). Die Abbildung gibt zu erkennen, wie durch eigenartiges



Abb. 37. Französischer Tisch. XVI. Jahrhundert. Höhe 0,83, Länge 1,41, Tiefe 0,87 Meter



Abb. 38. Französischer Klapptisch, XVI. Jahrhundert. Höhe 0,66, Durchmesser 1,23 Meter

Aussägen der vier Verbindungsbretter und Schnitzen der gekrätschten viereckigen Füße dies erreicht ist. Hier haben wir es offenbar mit einer Leistung der Volkskunst zu tun, die auf den ersten Blick älter erscheint, als sie in Wirklichkeit ist. Ähnlich verhält es sich bei dem nächsten Stück, das trotz seiner Derbheit einen außerordentlich gefälligen Eindruck macht (Abb. 33). Der Typus, bei dem über einem bockartigen, verspreizten Fußgestell, in dem ein nach unten sich verjüngender tiefer Schubkasten steckt, über dem Ganzen noch ein weiteres Kastenstockwerk, das durch Schieben der Tischplatte in einem Falz, wie hier oder durch Aufklappen derselben mittels Scharnier geöffnet werden kann, hat sich im späteren XV. Jahrhundert als Schreibpult oder Kontortisch, der Vorläufer aller unserer modernen Formen dafür, entwickelt. Im Museum zu Basel ist das schönste bekannte Exemplar. Die Art hat sich in der bäuerlichen Kunst in Niederdeutschland und Hessen bis ins XIX. Jahrhundert unverändert erhalten. Hier haben wir es, nach dem ersten bekannten Vorbesitzer zu schließen, mit einem oberfränkischen, ausnahmsweise ganz aus Nußholz hergestellten Exemplar der Wende des XVI. zum XVII. Jahrhundert zu tun. Auch aus österreichischen Landen finden wir einen einfachen, aber durch die derben, stark nach auswärts gebogenen Füße originellen



Abb. 39. Französisches Tischchen mit doppelter Platte Anfang des XVII. Jahrh. H. 0,72, Platte 0,64 × 0,49 Meter



Abb. 40. Stuhltisch aus Schloß Hurfé bei Lyon, um 1600. Höhe 1,31, Breite der Platte 0,56 Meter

Bauerntisch. Das letzte Stück endlich, das hier erwähnt ist — einer der wenigen weißen Raben in der Sammlung Figdor — niederdeutsch, nämlich aus Meldorf in Holstein, gehört ebenfalls der Volkskunst an, allerdings nicht der ursprünglichen bodenständigen, sondern der durch die Niederlande beeinflußten der Halbinsel, es ist ein großer eichener Auszugtisch des XVII. Jahrhunderts.

Während bei den deutschen Tischen architektonischer Aufbau des Gestells ziemlich selten und erst in der Zeit der vorgeschrittenen Renaissance auftritt, spielt derselbe in der italienischen Renaissance eine ausschlaggebende Rolle. Zwei Typen von Tischen sind es, denen wir hier im vornehmeren Gebrauch begegnen, die beide die bewußte Anlehnung an antike Reminiszenzen und an Gestelle aus anderem als Holzmaterial, nämlich Stein nicht verleugnen können. Einmal die Tafel des Speisesaals und des Refektoriums, manchmal neben den schon vorhin erwähnten niedrigen Kredenzschränken auch als Schaugestell verwendet. Die meist beträchtlich lange und im Verhältnis dazu schmale Tafel ruht auf zwei wandartig gebildeten, kräftigen Gestellen. Die Silhouette ist in der Regel kräftig in ornamentalen, die Funktion betonenden Formen ausgeschnitten, die Vorderflächen sind in Zusammenhang damit in Schnitzerei ausgeführt. Die Holzrichtung — es kommt wohl nur Nußholz vor — der Stützwände ist senkrecht, zur Verstärkung tritt oftmals ein wagrechter Sockel hinzu oder wagrechte Oberleisten, die diesen wandartigen Tischfuß beiderseitig begrenzen. Dieser ursprünglich sehr massive Typ ist in der Sammlung Figdor durch ein schon etwas leichter gebautes Exemplar um 1600, venezianisch, vertreten, an dem sich aus der Stützwand selbständig ein Doppelfuß entwickelt.

Der andere vornehme Tischtypus ist der runde oder polygone mit meist achteckiger Platte. Das meist vierflügelige aus der Mitte entwickelte Tischgestell, an dem ein hängender Pinienapfel ein bei solchen Tischen nicht leicht

fehlendes Charakteristikon bildet, besteht in dem prächtigen Florentiner Tisch der Sammlung aus vier Delphinen, auf deren eingerollten Schweifen das eigentliche Tischgestell mit Schubkästen ruht. Das hervorragende Werk dürfte nicht lang nach 1500 gearbeitet sein (Abb. 34).

Die folgenden Tische haben eine andere Form, welche, gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts aufkommend, langsam in allen Kulturländern die übrigen verdrängte. Wo sie zuerst angewendet wurde, in Frankreich oder Italien, ist schwer zu entscheiden. Die vier Eckfüße, säulenartig gebildet, werden senkrecht gestellt und unter der Tischplatte mit einem Kasten aus senkrecht gestellten Brettern — Zargen —, der meist zur Aufnahme von Schubladen dient, verbunden. Mitunter wird das Gestell noch durch wagrecht liegende Fußleisten verspreizt. So finden wir einen italienischen Tisch mit schmal-oblonger Platte, deren Rand mit übereinanderliegendem Eierstab, während der Tischkasten mit einem schachbrettartigen Muster, verziert ist (Abb. 35). Die Füße bilden schlanke, mehrfach durch Scheiben abgesetzte Baluster. Demselben Typus gehört ein weiterer quadratischer Tisch an, an dem die unteren Fußspreizen gedrechselte Stäbe bilden. Dem Typ dieses kleineren nicht beweglichen Tisches begegnen wir dann ähnlich auch in Frankreich.

Mehr kulturgeschichtlich als durch seinen formalen Wert von Interesse ist ein kleines, schmales Tischchen mit gespreizten Füßen, aufrechter Randleiste an der Deckplatte und einer ovalen, verschließbaren Öffnung in derselben. Es ist ein venezianisches Arbeitstischchen des XVII. Jahrhunderts, wie sie die dortigen Glasperlenarbeiterinnen in Gebrauch hatten.

Die Reihe der in reicher Anzahl, wenn auch in einfacher Ausstattung vertretenen französischen Tische sei mit einem originellen Wandklapptisch eröffnet (Abb. 36). Ähnlich den großen italienischen Tafeln, ruht er auf zwei parallelen Wänden mit ausgesägtem Profil, die wie bei vielen italienischen, durch eine mittlere Querleiste verspreizt sind. Nach



Abb. 41. Kathederpult, altbayrisch, XV. Jahrhundert. Höhe 1,12, Breite 0,8, Tiefe 0,48 Meter

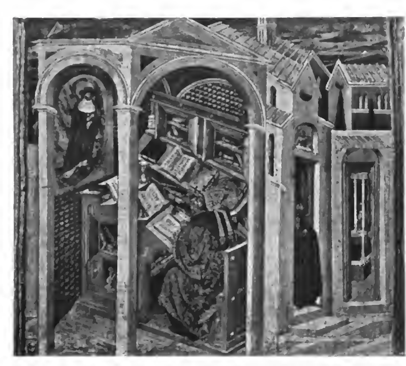


Abb. 42. Bischof am Schreibpult, Sienesisches Gemälde, Mitte des XV. Jahrhunderts. 0,37 × 0,47 Meter

hinten aufklappbar ist die doppelte Tischplatte; zugleich dienen zwei in geschlossenem Zustand als eine Art Hinterwand eingeklappte Fortsetzungen der Seitenständer als Stütze. Das originelle, für Raumersparnis erdachte Möbel aus Nußbaumholz dürfte, nach seinen sehr schweren Formen zu schließen, vermutlich noch dem früheren XVI. Jahrhundert angehören.

Die sämtlichen folgenden Tische gehören zu der schon bei den Italienern beschriebenen Art mit vier senkrechten Säulenfüßen, die man als kastenförmige Tische vielleicht am passendsten bezeichnen kann. Der erste davon ähnelt dem oben besprochenen italienischen in jeder Weise (Abb. 37). Nur die Verspreizung unten erfolgt durch Querleisten an den Schmalseiten und eine zwischen diesen laufende Mittelleiste. Die Vorliebe für schlanke, glatte Säulen, die wir in der ganzen französischen Möbelkunst der Renaissance beobachten, tritt auch hier in den freilich noch etwas schweren Säulenfüßen zu Tage. Ganz denselben Typus, mit ganz glatten Flächen, wiederholt noch einmal ein weiteres etwas kleineres Exemplar.

Einen schönen Klapptisch derselben Zeit zeigt Abbildung 38. Das Gestell hat gut profilierte, gedrehte Docken und die verbindenden Fußleisten sind zu einem reich profilierten Sockel ausgebildet. Die quadratische Platte kann durch Aufstellen von im Ruhezustand herunterhängenden vier Kreissegmenten in eine wesentlich größere runde verwandelt werden.

Die Zeit der Kombinationsmöbel, die im XVII. und XVIII. Jahrhundert in Frankreich in unzähligen Variationen entstanden, bringt uns ein ovales Tischchen nahe, einen Vorläufer der später sogenannten „cabarets." Vier mit Ringen abgesetzte schlanke Rundstäbe tragen an den jeweilig zu kräftigen

Vierkanten verstärkten Stellen zwei ovale Tischplatten oben und in etwas mehr als Drittelhöhe der Füße. Ein früher Versuch zum eleganten Frühstückstisch (Abb. 39).

Weniger elegant, aber weit origineller stellt sich die aus dem Schloß Hurfé bei Lyon stammende Kombination von Tisch und Lehnstuhl dar (Abb. 40). Auf einem teilweise vierkantigen, teilweise runden Stuhlgestell ruht die sehr geräumige Sitzplatte. Die vier Stuhlfüße sind dockenförmig, gleich hoch über dem Sitz fortgeführt. Hier bilden zwei darübergelegte, gedrechselte Rundstäbe die Seitenlehnen, eine Querleiste bildet die Rücklehne. Die Lehnen liegen in einer Horizontalebene und an Scharnieren bewegt sich eine ovale Platte, die einmal als Tisch, das andere Mal als Ergänzung der Rücklehne dienen kann — eine zur Verwendung für die Wärterin am Krankenbett nicht unzweckmäßige Kombination.



Abb. 43. Der heilige Hieronymus am Schreibpult, oberdeutsch oder französisch, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts. 0,23 × 0,17 Meter

In seiner Zweckbestimmung dem Tische nahe verwandt ist das Pult. Beide sind zum Tragen von Gegenständen bestimmt, der Tisch im allgemeinen, das Pult für den schriftlich niedergelegten oder niederzulegenden Gedanken. Die praktische Erwägung, daß die Schrift dem Auge auf schräger Fläche bequemer zugänglich sei, hat die wagrechte Platte zur geneigten gemacht. Immer handelt es sich beim Pult um Lesen oder Schreiben, sei es im Zimmer des Gelehrten, auf dem Altar oder in dem Chor der psalmodierenden Geistlichen. Die Pulte zerfallen in zwei Hauptgattungen: solche, die nur als Pultgestelle auf einem Altartische oder dergleichen aufgestellt werden, oder solche, die direkt mit der vom Boden ausgehenden Stütze verbunden sind. Die Betpulte — die Chor- und die Kirchenpulte gehören hierher — die Sing-, beziehungsweise Notenpulte, die eigentlichen neben den



Abb. 44. Chorpult, süddeutsch, um 1500. Höhe 1,28, Breite 0,5 Meter



Abb. 45. Klapplesepult, tirolisch, frühes XVI. Jahrhundert. Höhe 0,34, Breite 0,32 Meter

Tisch zu stellenden Bücherpulte bilden die letztere Gattung. Ihre Ausbildung verdanken all diese Pulte dem Mittelalter, ihre höchste Blüte der Spätzeit desselben, wo die räumlich immer mehr gesteigerte Ausdehnung der liturgischen und wissenschaftlichen Folianten ein dringendes Bedürfnis nach ihnen hatte. Auch in der Sammlung Figdor fehlen charakteristische Pultbeispiele beider Gattungen nicht. Hervorgehoben sei zunächst eine Art Betpult, das aus der Martinskirche in Landshut stammen soll (Abb. 41). Es erinnert sogleich an die zahlreichen, uns in Verkündigungsbildern vor Augen geführten Pulte, an denen Maria vor dem Gebetbuch zu knien pflegt. Das aus Eichenholz gefertigte und seiner Ornamentik an den Seitenteilen nach ins späte XV. Jahrhundert gehörende Stück hat im wesentlichen den Aufbau eines Katheders, wie er in Kirche und Sakristei mannigfache Verwendung bis zum heutigen Tage findet. Praktisch ist die am unteren Teile der Pultplatte angebrachte, reich profilierte Leiste, um das Herabrutschen der Schriften zu verhindern, ebenso der nur zu zwei Drittel der Höhe herabreichende Schrank der Innenseite, welcher ein bequemes Untersetzen der Füße für die davorsitzende Person gestattet. Außer im Original besitzt die Figdorsche Sammlung aber auch auf Gemälden vom Studierpult



Abb. 46. Reflexspiegel, französisch, XV. Jahrhundert. Höhe 0,58, Breite 0,52 Meter



Abb. 47. Seitenteil eines Kleiderrechens, italienisch, XV. Jahrhundert. Höhe 0,84 Meter



Abb. 48. Italienische Krippenwiege, XVII. Jahrhundert. Höhe 0,175, Länge 0,19, Tiefe 0,12 Meter

des mittelalterlichen Gelehrten ein paar eigenartige Darstellungen, daß ihre bildliche Aufnahme in dem Zusammenhang gewiß gerechtfertigt ist. Bildet sie doch zugleich den Anlaß, auf eine besonders reizvolle Eigenart der Sammlung hinzuweisen, nämlich in Bildern, die zugleich kunstgeschichtlich für die Malerei wichtig sind, die Sittengeschichte und die der häuslichen Einrichtung zu Wort kommen zu lassen. Das eine stellt eine geistliche Schreibstube des italienischen Quattrocento dar und gehört der Sieneser Schule der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts an (es wird dem Giovanni di Paolo di Grazia, genannt del Poggio, tätig zwischen 1423 bis 1482 zugeschrieben; Abb. 42). Das andere, oberdeutsch oder möglicherweise auch französisch und aus derselben Zeit, ist eine der beliebten Wiedergaben des heiligen Hieronymus als Schriftsteller (Abb. 43). In diesem Zusammenhang mag nur so viel bemerkt sein, daß beide Schreibpulte, respektive Schreibtische von dem reichen Gestaltungsvermögen der alten Möbelschreiner oder der auch damals schon anregenden und entwerfenden Künstler einen recht guten Begriff geben.

Das mittelalterliche Chor-, Sing- und Lesepult hat vielfach angeregt zu bildhauerischer Tätigkeit, wovon die nicht gerade seltenen, oft prunkvollen Adlerpulte des Mittelalters oder die herrlichen Schöpfungen des italienischen Quattrocento die Zeugnisse bieten. Als Möbel mag auf zwei einfache derartige Pulte hingewiesen sein. Beide dürften der Wende des XV. und XVI. Jahrhunderts angehören. Beide stammen aus der bekannten Sammlung Gedon-München und dürften süddeutschen Ursprungs sein. Das eine, ganz schlicht aus Eichenholz, ist durch seine eigenartige Konstruktion bemerkenswert. In einem auf ausgesägten Böcken ruhenden, staffeleiartigen Rahmen, dessen Bretter hübsch abgefast sind, ist das an zwei senkrechten, parallelen Seiten ruhende Pultbrett so montiert, daß die Leisten mittels Pflöcken am unteren Querbrett in verschiedener Höhe verstellt werden können. Das andere, aus Tannenholz gefertigte Pult mit einem ähnlichen, aber unbeweglichen Gestell zeigt hübsche Ornamentfüllung mit ausgestochenem Grund in echt Tiroler Charakter (Abb. 44).

Von der schon erwähnten Art der auf einer Tischfläche, meist wohl dem Altar, aufstellbaren kleinen Pulte müssen zwei Klappulte hervorgehoben werden, die trotz der weiten Entfernung ihrer jeweiligen Heimat, gleichermaßen besondere Kunstfertigkeit des Schnitzers zeigen. Die beiden Pulte bestehen nämlich aus zwei zusammenklappbaren sich kreuzenden und durch Scharniere verbundenen Deckeln, sind aber trotzdem je aus einem einzigen Stück Holz geschnitten. Das eine, vermutlich aus dem kulturell hoch entwickelten Flandern stammend, und bei dem der Kreuzungspunkt der aufklappbaren Bretter ungefähr in der Mitte liegt, ist mit eleganter Flachschnitzerei in krautartigem Laubwerk, wie es für die Übergangszeit von der Gotik zur Renaissance bezeichnend ist, auf den Außenseiten geschmückt. Die unteren Teile sind ausgesägt. Das andere in der Abbildung 45 wiedergegebene ist in der Dekoration, die stilistisch beiläufig auf dieselbe Zeit, die ersten Jahrzehnte des XVI. Jahrhunderts hinweist, etwas derber, aber frischer und durch die bunte Färbung des ausgestochenen Grundes der Füllungen lustiger. Das Tiroler Pult ist konstruktiv entschieden auch praktischer, als das flandrische, weil die tiefere Lage seines Scharniers erhöhte Standfestigkeit bietet.



Abb. 49. Französische Wiege, XVI. Jahrhundert. Höhe 1,18, Länge 1,20 Meter

An dieser Stelle, da von kleineren Geräten die Rede ist, mögen zwei interessante, seltene Stücke ihren Platz finden. Das eine ist ein Reflexspiegel, welcher aus Frankreich erworben wurde (Abb. 46). Auf einem quadratischen und baldachinartig überdachten Rahmen ruht eine polierte jetzt ganz erblindete Metallplatte (Bronze) mit aufgebogenem Rande. Die Fragmente von Glasmalereien in den Eckzwickeln sind spätere,

zum Zweck der Ausbesserung, nicht der Fälschung vorgenommene Zutaten. Solche Spiegel begegnen uns nicht gar selten auf niederländischen und deutschen bildlichen Darstellungen des XV. Jahrhunderts. In natura dürften sie sehr selten sein; ein ähnliches Nürnberger Stück mit konvexem Silberglasspiegel kam jüngst in das Germanische Museum zu Nürnberg. Wie bei den Klappulten auch hier ein Vorkommen des gleich gestalteten Gerätes an



Abb. 50. Krippenbett, sogenanntes „Lit de Jésus" aus dem Beguinenkloster zu Löwen, XV. Jahrhundert. Höhe 0,35, Länge 0,28, Tiefe 0,18 Meter

räumlich weit getrennten Orten und damit Beziehungen in der Bildung der Möbel und des Hausrates, denen, wie in der freien Kunst auch in der angewandten noch wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Das andere Stück ist die Seitenwand eines italienischen Kleiderrechens oder einer Wandkonsole von ansehnlichen Dimensionen (Abb. 47). Entweder waren Rück- und die schräglaufende Oberseite sowie die Unterseite durch Bretter verbunden, oder es lief anstatt des unteren Brettes eine Stange zum Aufhängen von Kleidungsstücken durch, ähnlich wie in Sakristei-



Abb. 51. Seitenansicht des „Lit de Jésus" aus Löwen



Abb. 52. Seitenansicht des „Lit de Jésus" aus Löwen

schränken. Die wirkungsvolle, dekorative Verwendung heraldischer Motive, die uns ja fast gänzlich verloren gegangen ist, macht diese antiquarische Seltenheit, die nach der Behandlung des heraldischen Beiwerks und des Laubwerks der Mitte des XV. Jahrhunderts entstammt, besonders kostbar. Das Wappen mit den drei Spechten ist das der Picchi von Borgo San Sepolcro bei Arezzo, und wir haben es also mit einem Ausläufer der Florentiner Frührenaissance zu tun, an denen übrigens die malerische toskanische Bergstadt, die Heimat des Piero della Francesca, nicht arm ist.

Wenn die Sammlung auf dem weiten Gebiet der Holzmöbel eine Lücke aufweist, so ist es das der Bettstellen. Außer einigen wohl weniger aus Sammler- als aus Gebrauchsrücksichten beschafften späteren Exemplaren ist diese Möbelgattung, die sich dem räumlichen Rahmen der Figdorschen Sammlung schwer eingegliedert hätte, nicht vertreten.

Dagegen besitzt die Sammlung in einigen Wiegen und Krippenbetten kulturgeschichtlich und kunsthistorisch hervorragende Objekte.

Ein oberitalienisches, in der Sammlung als Wiegenmodell gehendes Stück möchte ich für einer Krippe zugehörig halten. Die Form der Wiege mit dem nach unten sich verjüngenden Bettkasten, den brettförmigen in die nur schwach gekrümmten Wiegenkufen eingezapften Stollen böte nicht viel Besonderes (Abb. 48). Bemerkenswert ist hier nur die Art und Technik der Verzierung in vertieften geometrischen Linien, die in ihrer fast gesuchten Einfachheit an modernste Erzeugnisse erinnern. Eine Datierung des merkwürdigen Gerätes stößt mangels ähnlich verzierter Stücke auf einige Schwierigkeiten — die in Italien übliche Dekoration mit eingerieften Strichen verschwindet mit Beginn der Hochrenaissance —, doch dürfte die kleine Wiege schwerlich vor dem XVII. Jahrhundert entstanden sein.

Der Reihe ausgezeichneter und charakteristischer französischen Möbel des XVI. Jahrhunderts, der wir schon begegnet sind und der wir noch weiter begegnen werden, gehört eine zwischen Säulen und hohem Untergestell hängende Wiege an (Abb. 49). Zwei dorische Säulen auf geschweiften Quergestellen, an Basis und Kapitell durch Querbretter verbunden, die ihrerseits wieder eine Bogenstellung auf Balustern zwischen sich aufnehmen, bilden den Unterteil, der mit den französisch-flandrischen Tischgestellen der Zeit eine gewisse Verwandtschaft aufweist. Die die eigentlichen Träger der Wiege bildenden beiden Säulen, welche in flachen gedrehten Knöpfen enden, stehen über den unteren Säulen. Der im Verhältnis zu seiner Länge etwas seichte und schmale Wiegenkasten hängt mittels Haken und Ringen an den Säulen. Geschmackvoll angeordnetes, flachgeschnitztes, ähnlich dem bekannten Monogramm von Henri II. und Diane de Poitiers gestaltetes Bandwerk schmückt die Außenflächen, von denen Kopf- und Fußteil geschweift ausgesägt sind. Die an fast allen Wiegen Europas vorkommenden schmalen Seitenöffnungen zum Durchstecken der Wiegenbänder, welche durch Zug die Schwingung der Wiege bewirken, fehlen auch hier nicht. Eine hübsche Analogie zu diesem Wiegengestell, vielleicht sogar die

archäologische Erklärung gibt eine französische Krippenskulptur, wohl aus dem beginnenden XV. Jahrhundert (Abb. 53). Die Krippe mit dem Kind, welche zwei Hirten und die typischen beiden Tiere umstehen, gleicht im Aufbau ganz jenem Wiegengestell der Renaissance. Sollte eine schwache Reminiszenz an die wirkliche Futterkrippe Christi auch noch bei der Renaissancewiege nachgewirkt haben? Vielleicht könnte man eher von einer „Archäologie des Unbewußten" sprechen, denn die ehrwürdige Matrone in Clermont-Ferrand, von der die Renaissancewiege in die Sammlung gelangte, erwiderte dem heutigen Besitzer gegenüber auf den Hinweis auf deren Krippenform mit den berichtigenden Worten: „Die Krippe war ein Futtertrog, aus dem die Tiere gefressen haben, die Wiegen aber hat man hierzulande immer so gebaut, daß das Kind für die bei uns in den meisten Wirtschaften vorhandenen Haustiere nicht erreichbar blieb."

Ein auserlesen schönes, allerdings der Plastik und Kleinkunst mehr als den Möbeln zuzugesellendes kleines Krippenbett des XV. Jahrhunderts, wohl das schönste uns überhaupt überlieferte Exemplar dieser Gattung, kann für diese Lücke Ersatz bieten. Es stammt aus dem Beguinenkloster zu Löwen. Ein Mittelding zwischen Krippe und Himmelbett, dessen Formen bis auf die fehlende Überdachung wir wiederfinden, gibt das kleine Kunstwerk in seiner feinen, freudigen Polychromierung, in förmlichem Überschwang an architektonischer und bildhauerischer Dekoration einen rührenden Begriff von der klösterlich inbrünstigen Verehrung des kindlichen Erlösers (Abb. 50 bis 52).

In eigenartiger Weise verbindet sich in der Architektur dieses kleinen Prunkstücks der Charakter der Steinarchitektur mit der des Holzes. Wiege, Himmelbett und Gotteshaus in Art des Reliquienbehälters verschmelzen sich in selten harmonischer Weise. Die lebhafte Färbung — die Grundfarbe ist weiß, mit reicher Verwendung von Gold, Blau und Rot —, der heitere Schmuck der oben an der Stelle des sonst dort befestigten Stoffhimmels, der hier, um das Innere sichtbar zu lassen, wegbleiben mußte, angebrachten Schnüre mit kleinen Kugelschellen, die prächtig gewandeten, musizierenden kleinen Engel auf der Bekrönung der Pfosten bringen eine heitere, festliche Note in das kleine kirchliche Kunstwerk, einen Schimmer echter Weihnachtsfreude. Die Innenflächen von Kopf- und Fußteil sind mit einer Papiertapete beklebt, die gemalt oben einen Vorhang haltende Engel, unten wieder musizierende Engel trägt, den Gesamtakkord noch weiter verstärkend. Auch die eigentliche Bettausstattung entspricht der krippenmäßigen Prunkentfaltung. Den Grundstoff aus roter Seide bedecken Goldfadenstickereien mit echtem Perlenbesatz: auf dem Kissen erblicken wir das Lamm Gottes mit den Evangelistensymbolen, auf der Decke den Stammbaum Christi. Goldene, rot und grün emaillierte Vierpaßknöpfe und blattförmige Silberlamellen am Kissensaum treten zu weiterem Schmuck hinzu. Die ernstere, bildhauerische Zier bringen die Außenseiten in glücklich komponierten Darstellungen der Geburt Christi und der Anbetung der heiligen drei Könige in fast frei gearbeitetem Hochrelief.

Welcher Kontrast zwischen größter Einfachheit und größtem Luxus der Ausstattung bei der Nebeneinanderstellung der armseligen Krippe von Bethlehem und diesen zumeist im ehemaligen Burgund und bis nach Flandern vorkommenden, dem Heilandkultus gewidmeten, mit reichem Juwelenglanz und höchster Kunstvollendung ausgeführten Jesuswiegen, ein Kontrast, so groß wie der zwischen der Ruhebank der heiligen Familie auf der Flucht nach Ägypten unter dem Palmenschatten der Oase, und den funkelnden Hochaltären der Kathedralen, auf denen in goldenem Glorienschein die Madonnen der van Eyck und Memling thronen!



Abb. 53. Holzskulptur „Jesuskrippe", französisch, Ende des XIV. Jahrhunderts. Höhe 0,315, Breite 0,42 Meter

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

ADALBERT STIFTER ALS MALER. Im Österreichischen Kunstverein ist unter anderen vormärzlichen Bildern jetzt ein ganzes Kabinett voll Bilder und Studien Adalbert Stifters zu sehen. Die meisten sind im Besitz des Herrn K. A. Bachofen von Echt in Nußdorf, der in dem berühmten Erzähler längst den weniger anerkannten Maler kultiviert. Wie man aus der trefflichen Stifter-Biographie Alois Raimund Heins ausführlich erfährt, glaubte Stifter wie Gottfried Keller, Gerhart Hauptmann und noch mancher bedeutende Dichter lange Zeit, zum Maler geboren zu sein. „Als Schriftsteller bin ich nur Dilettant und wer weiß, ob ich es auf diesem Felde weiter bringen würde, aber als Maler werde ich etwas erreichen." So schrieb der junge Mann und im Aufschwung der Zuversicht gelegentlich: „Ich bin so eitel zu sagen, auch ich bin ein Landschaftsmaler." Aber sein Talent war doch ganz anders orientiert. Die Selbsterkenntnis bleibt nicht aus. Diese „immer neuen Kolorite", die ihm einfallen, sind „so schön im Kopfe und wie oft so elend auf der Leinwand." „Wie ein Sieb," klagt er zu Rosegger, „ist diese Leinwand, nur das

Grobe bleibt darauf liegen, das Feine, Zarte, Wahrhafte fällt durch." Die Freunde sahen kopfschüttelnd zu, wie der Autodidakt, dem höchstens einiges Abgucken in den Ateliers als Schule diente, sich bitter plagte und das Gemalte ungezählte Male wieder abkratzte, so daß zum Beispiel Baron Helfert nur einmal ein fertiges Bild bei ihm gesehen hat. In seinem von Dr. Horcicka aufgefundenen Malertagebuche (1858 bis 1867, also bis ein Jahr vor seinem schauerlichen Tod durch das Rasiermesser, in den Qualen eines Krebsleidens), ist in sieben Rubriken nach Tagen, Stunden, ja Minuten schulmeisterlich genau verzeichnet, wie lange er an jedem Opus gemalt oder gezeichnet hat. „An der Ruhe gezeichnet von 10·07 bis 11·25; 1 Stunde, 18 Minuten", und so fort. Da läßt sich denn ausrechnen, daß er an dem Bilde „Bewegung" 75 Stunden und 21 Minuten gearbeitet hat. Dann zerstörte er es und ging nach zehn Jahren wieder daran. Im ganzen kostete es ihn 1163 Stunden und 43 Minuten, und ist doch nicht fertig. Da konnte er denn wohl jammern: „Stimmte nur die Hand mit dem Herzen überein; lauter Göttergröße und Zartheit und Glorie und aller Teufel wäre auf der Leinwand." Und der Weisheit letzter Schluß ist, daß er sich in der Kunst nur noch als der „untergeordnete Mann fühlt, der nur auf der Stufe des Liebhabers steht." Es ist also kein Zweifel, daß der Dichter in diesem Maler stärker war, als der Maler in diesem Dichter. Darum kam der Maler dem Dichter zu statten, dessen Auge und Ausdruck er schärfte, während der Dichter dem Maler bloß schadete, in dessen Gebilde er eine literarische Romantik hineintrug, so daß seine Landschaften lauter Schauplätze ungedichteter Novellen wurden. Am meisten liebte er öde Felsgegenden und Vollmondstimmungen. Wie oft hat er diesen Vollmond gemalt und variiert, in meist kleinen Bildern, von förmlich dosenmalerischer Ausführung (eine solche Dose hat er auch gemalt, für Castellis Sammlung). Dieses versilberte Gewölk über rundlichen Baumkronen und einem stillen Wasser, auf dem ein weißes Glanzlicht liegt, neben einer schwarzen Silhouette von Burgruine oder auch Windmühle. Im Baumschlag spürt man noch deutlich die allgemein frisierende Hand der Rokokoparkmaler nach, während für den Effekt als solchen der beliebte Van der Neer maßgebend bleibt. Immerhin sind einige dieser Bildchen sehr gelungen, so „Mondnacht in der Au", „Straßenau in Linz" und besonders „Passau", mit der dunklen Bogenbrücke mitten durch und den schwarz aufstarrenden Kuppeln und Giebeln in der stark bewegten Luft. Er studierte übrigens auch viel nach der Natur. Man sieht da solche Bleistiftzeichnungen, einer abenteuerlichen Baumwurzel sogar, dann der „Gutwasserkapelle bei Oberplan", wo er aber mit der Behandlung des Schlagschattens nicht zurecht kommt, während Einzelheiten, wie die Ecken der Fensterumrahmungen, ganz schönschreiberisch hingetiftelt sind. Auch eine hübsche Tierstudie ist da in Aquarell, der Vorstehhund des Barons Marenholz. Wiederholte Aquarellaufnahmen der Burgruine Wittingshausen, wo sein „Witiko" spielt, zeigen, wie viel ihm an der Durchdringung seiner Schauplätze lag, doch sind sie mehr sachlich genau, als malerisch interessant. Recht fein kann er werden, wenn er ein schlichtes Stück Heimatsscholle („Friedberg") in wenigen dünnen Wasserfarbentönen nach dem allgemeinen farbigen Eindruck hinlaviert; wobei übrigens die schwarzen Hausdächer wieder primitiv ausfallen. Zuweilen greift er zur Ölfarbe, um etwa den Hohen Staufen bei Salzburg in seiner dreigipfligen Ganzheit als Silhouette unter einen schweren Dunsthimmel hinzustellen, in wenigen Zügen und Massen, dekorativ, wobei die Luft ganz gestrichelt ausfällt, wie von einem modern hin und wieder fegenden Pinsel. Die Summe seines malerischen Könnens zeigt eine größere „Ideale Landschaft", 1841 gemalt und in der Wiener Akademie ausgestellt, 1842 auf der Ausstellung des Pester Kunstvereins, wo sie von seinem Verleger und späteren Freund Gustav Heckenast erworben wurde. (Jetzt Bachofen von Echt.) Zwischen bleich emporstarrenden Felsen, deren eigentümliche Fleischfarbe und glatte Politur sofort an Gauermann erinnert, braust ein Wildbach breit hervor und stürzt über eine Felsstufe nieder. Da ist malerischer Zusammenhang und eine brauende Dunststimmung vorhanden, es ist ein abgeschlossenes Bild, an dem man nicht viel aussetzen wird. Die Motive sind aus der Natur geholt, von der „Teufelsmauer", zu der auch Studien vorhanden sind (eine gute bei Max Kalbeck).

Wasser hat er anderwärts noch eingehender studiert, das Schäumen geht ihm technisch über die Kraft. Im stillen Königssee studiert er einmal die Spiegelungen ganz hervorragend, während ebenda die Felsen wieder ganz schematisch kulissenhaft erscheinen. Vereinzelt steht unter seinen Arbeiten ein Bild: „Place de Palud", offenbar ein Platz aus einer bretonischen Stadt, wo er doch nie gewesen. Das baulich und malerisch schwer zu bewältigende Motiv geht weit über seine Kräfte, ist aber tatsächlich sehr respektabel durchgeführt. Man muß das Bild für eine Kopie halten. Jedenfalls war es der Mühe wert, den sensitiven Naturempfinder Stifter auch einmal als Maler ans Licht zu stellen. Er war unbekannterweise weit geringer geschätzt, als er es verdient.

KÜNSTLERHAUS. Die XXXI. Jahresausstellung der Künstlergenossenschaft, die am 16. März von Sr. Majestät eröffnet wurde, füllt das ganze Haus und bietet neben dem bekannten Durchschnittsstoff auch manches Erfreuliche. Eine Strömung ist nicht ersichtlich, es fehlen derzeit im engeren Kreise die mächtigen Persönlichkeiten und der Wellenschlag des Ozeans beunruhigt diesen Hafen nicht wesentlich. Ansehnlich ist jedenfalls das Porträt. An der Spitze steht Leopold Horovitz mit dem Kaiserbild, zu dem ihm der Monarch vor drei Jahren neunmal gesessen. Das Original erhielt Fürst Bülow, jetzt sieht man die Studie, die aber seither auch aufs feinste durchgebildet worden. Die ernste, harmonische Porträtkunst des Meisters bewährt sich wieder einmal. Vorzüglich ist ferner sein Bildnis des Herrn Paul v. Schoeller, aufrecht an einem Tische, auch die Hände meisterhaft, und ein mit mehr Apparat gegebenes Bild seiner jüngsten Tochter, an einem mit polnischem Goldteppich bedeckten Tische, über einem Folianten, das Antlitz ein Ideal-Oval voll elementarer Klarheit. Lászlò hat zwei Damenbildnisse beigesteuert. Das seiner Mutter, ein kleines Quadrat in Schwarz, läßt das bejahrte Antlitz in feinster Behandlung hell hervortreten; das der schönen Gräfin Jean de Castellane, in dunkelroter Toilette, dekolletiert, ist von elegantem Schwung. Viel Anklang findet J. Quincey Adams mit seinem lebensgroßen Bilde des Frl. Hofteufel. Vor dem Spiegel (Empire), in ihrer gelben Toilette aus O. Wildes „Idealem Gatten". Das Spiegelbild wiederholt das Urbild als optische Variante. Das ganze Arrangement erinnert an J. E. Blanche (von dem die Ausstellung auch zwei sehr gute Originale enthält, ein Brustbild besonders fesch und arabeskenhaft pikant). Von Adams ist auch die Sängerin Drill-Orridge gemalt, in schwarzer Toilette mit blendendem Ausschnitt, sehr präsentierend, in den Schwärzen vielleicht etwas angestrengt. Noch andere bekannte Porträtnamen bewähren sich. Scharff (Dame in Sealskinjacke), W. V. Krauß (Dame in vorzüglich behandelter Changeantseide), Schiff (sehr gutes Herrenbildnis), Joannovits (Baron Gautsch, Frau Niese, dieses etwas bunt), Schattenstein (dämmeriges Ensemble, diesmal schwärzlich, denn der Künstler sucht sich noch immer, in jedem Bilde anderswo), dann Pochwalski, Uhl, Julius Schmid, Rauchinger, Veith, Wilda, Krestin, Gsur, Zewy, Ondrúšek. Mitunter freilich ist die Toilette besser gemalt als die Person; die will nun einmal so oder so aussehen. Unter den Jungen sind einige, die sich nicht von großen landschaftlich-genrehaften Unternehmungen abschrecken lassen und hoffentlich Preise davontragen werden. Da ist Jehudo Epsteins „Begräbnis in den Lagunen", klar und kühl, mit vielen scharfstudierten lebensgroßen Figuren; eigentlich etwas hart und unvenezianisch, aber voll besonnener Arbeit. Dann als Gegensatz Schattensteins großes römisches „Picknick", mit einem Dutzend lebensgroßer Figuren in allerlei populären Toilettenfarben, möglichst unscharf gesehen und gegeben, auf harmonische Luftstimmung. Dann Jungwirths „Primavera", eine weißblühende Frühlingsstimmung mit einer Volksmadonna; hübsch gedacht, aber malerisch noch nicht reif. Tomec („Nach der Messe") geht ein zweites Mal in den Stephansdom, diesmal mehr wegen des Publikums, und bringt viel Leben heraus. Auf dem Stephansplatz findet dagegen Larwin jene bekannten Blumenweiber, deren weitläufige Erscheinungen er mit Humor in hellen Tagesfarben behandelt. Ludwig Koch erweckt in einem Dreibild die Soldatentypen der Prinz Eugenius-Zeit, Ajdukiewicz in einem anderen die St. Wolfgang-Legende, die ihm aber nicht frisch genug ausfällt.

Eine echte Sonnenstudie, mit viel Halbschattenreiz, ist Krauß' Interieur aus Chioggia. Wilda („Prinz und Bauernmädchen"), Schmid („Haydn-Konzert", für die Vervielfältigung) sind zu erwähnen; auch Susanna Granitsch („Jeder trägt sein Kreuz") mit ihrer poetischen Dämmermalerei. Ein Kabinettstück ist Isidor Kaufmanns „Betstube", mit einer jungen Judenfrau aus dem Östlicheren. Den Kaiser hat sie an Holbein erinnert, und daran ist etwas. Kinzel, Heßl, Merode bilden eine Art Gruppe, die auch ihre Eigenschaften hat und Freunde findet. Quittners großes Dreibild: „Die Reise" faßt eine lauschige Interieurszene voll Koffer, Schachteln und Reisesachen zwischen zwei helle Landschaftsmotive, eine schlesische mit Bahnzug und eine aus St. Cloud mit Teich. Das ist ein hübscher malerischer Gegensatz, wobei das Mittelstück Recht behält. Ein Durcheinander von farbigen Sachen ist da in eine schummerige Harmonie gebracht, wenn auch in der Luftperspektive nicht zur Ruhe gelangt; immerhin eine Probe wachsender Zwecke und Mittel. Unter den Landschaftern haben sich Zoff, Ameseder, v. Poosch, Tina Blau, Tomec, Schaeffer, Suppantschitsch sehr gut eingestellt, Darnaut und Ruß bleiben etwas in der Hinterhand. Pippich hat eine nachdrücklich gegebene Salesianer-Ansicht (übrigens auch ein recht freiluftiges Genrebild: „Der Geächtete") und v. Pflügls „Inneres der Piaristenkirche" ist auch ein gesundes Stück.

Ziemlich reich ist die plastische Abteilung. Porträtbüsten jeden Geschmacks tauchen auf; auf Ultranatur durchgearbeitet Scherpes Martinelli und Anzengruber (von ihm auch der Gips eines großen Tizian für eine Außennische des Künstlerhauses), glatt herausgeschmeichelt Benks Marmore (am besten seine Tochter, zu zuckerbäckerlich zwei Kinderchen), derb monumental die Bronzebüste (Graf Wladimir Dzieduszycki) und beachtenswert gesund eine zweite (Graf Krosinski) von Jan Nalborczyk in Zakopane, eine tapfere Improvisation der Benndorf von Hella Unger (die auch einen sehr bemerkenswerten männlichen Akt sitzen hat), recht stilistisch gesehen eine Damenbüste von Rothberger, etwas tragisch gestimmt eine große Büste (Oberingenieur v. Lößl) von Melanie v. Horsetzky. Unter den Ausländern eine wirklich drastische Kolossalbüste (Eugen Drippe) von Hermann Joachim Pagels-Berlin, Eigentum der Nationalgalerie; vorzügliche Kleinbronzen von Du Bois und ein mächtiger Kauerakt von Charpentier. Schwerdtner und Leisek bringen Grabmäler mit guten Aktfiguren, Jakob Gruber eine bronzene Porträttafel mit Mozarts Mutter und Schwester, für St. Gilgen. Unter den Plakettisten steht Stephan Schwartz voran. Seine Erinnerungstafel zur Kruppschen Silberhochzeit, von den Berndorfer Arbeitern 1906 gestiftet, ist ein treffliches Treibwerk in Kupfer, mit silbernem Medaillon in der Form frei empirisierend. Seine sechs nach der Natur getriebenen Silberporträte (Marquis von Reverseaux, Sigmund Exner, Angeli, Herdtle, Frau Paula Dubs, Otto Schwartz) zeigen meisterliche Beherrschung des Verfahrens. Von Schwartz auch die neue Staatsmedaille für die Ausstellungen des Hauses, Auftrag des Ministeriums, in Gold auszuführen; mit sehr gutem Kaiserporträt und auf dem Revers drei weibliche Figuren in zeitgemäß freier Bildung und Gruppierung. Viel Fortschritt ist in Hujers Medaillentableau, er strebt in die erste Reihe hervor. Von Scheffer sieht man die Koschat-Medaille. Der beste Akt ist Zinslers liegende weibliche Figur. Und der junge Gornik hat eine in Bewegung und breiter Fassung treffliche Tigergruppe, die dem Säulenhof als Mittelpunkt dient.

Die Malerei des Auslands ist reichlich vertreten; fast der ganze deutsche Saal und der halbe erste Stock gehören den Düsseldorfern. Kritik hätte diesen Gästen gegenüber wenig Zweck. Die besten Bilder sind die von Blanche (besonders ein weibliches Brustbild), Fjaestad (Schnee), Caro-Delvaille (Manicure), Sorolla y Bastida (Sonnenglut), Richir (Kleine Amazone im Park), Gebhardt („Moses", mit zahlreichen Figuren, ein sehr repräsentatives Stück), J. Sholto Douglas (weißes Automobil mit vier Personen), Alfred East (japanische Landschaft), Dettmann und unter den Karlsruhern Dirks (Landungsbrücke von turbulenter Kraft), Gossens („Vor dem Spiegel"), Fritzel (sonniger Herbsttag), Dreydorff (Interieur in Blau und Grün) und die Büsten von Buscher (Andreas Achenbach) und Knubel (alte Frau).

SEZESSION. Die XXIX. Ausstellung bietet viel Sehenswertes und bringt namentlich auch ein starkes Stück Ausland. Ein ganzer Saal ist mit Bildern Charles Cottets behängt, aus der Bretagne, Spanien, Venedig, Ägypten. Natürlich sind die bretonischen die besten. Ihre merkwürdig schwarze Note hat er anzuschlagen gewagt, als alles ringsum der hellmalerischen Impression nachjagte. Aber er nahm sein Schwarz nicht aus der Galerie, wie Roybet von Ribera oder Theodule Ribot von Rembrandt, den er sich ins Schwarze transponierte, sondern aus der Natur wie Monet. Er pflückte die schwarzen Rosen, die dort im Freien wachsen. Wo die Volkstracht schwarz ist, die unbeworfenen Steinmauern und Feldzäune vom Wetter schwarz werden und Himmel und Meer gern ihr schwärzestes Gesicht machen, dort spielt das düstere Drama in drei Akten, wie es sein Triptychon „La mer" zeigt. In der Mitte das Abschiedmahl, strotzend vom Leben der Palette, zwischen zwei grauen Flügeln; links die Ausfahrt, rechts die Trauer der Verwaisten. Eine vorzügliche kleine Studie zu diesem großen Luxembourg-Bild ist hier ausgestellt. Als Hauptstück dient die große „Wallfahrt in der Bretagne". Ganz in dünnem Sonnenschein, auf dünnem Grün von Graswuchs, wo weithin schwarze Menschenreihen und Menschenkarrees wie eine Truppenparade in Trauer ihre Geometrie einzeichnen. Im Vordergrund frühstücken sechs Mädchen auf einem weißem Tuch im Grase, frisch wie von Cézanne hingesetzt. Das Ganze ein eigener Natureindruck mit einem Schauer von Augenblicklichkeit. Dagegen mit voller Ateliersorgfalt zusammengestreichelt und konzertmäßig gestimmt das große Bild „Johannisfeuer", mit dem Flackerschein auf all den Figuren in der Nacht. Solche Transparenzen hat er überhaupt im Griff; die bleichen Gesichter seiner Trauergäste sind immer meisterlich. Ein lebensgroßer alter Schimmel auf der Weide ist ein gutes Beispiel, wie eindringlich er so ein Thema auf Strich und Fleck studiert. In südlicher Natur verliert er entschieden. Auch wenn er den Dom zu Segovia in verschiedenen Beleuchtungen malt; anstreicht, möchte man sagen. Es ist nicht die Luft drin, wie in Monets vielen Kathedralen von Rouen. Der andere Ehrengast ist der früh verstorbene Evenepoel, der durch seinen „Espagnol à Paris" notorisch geworden. Auch er malt von der tiefgestimmten Palette, große Bilder: „Fest bei den Invaliden", „Heimkehr von der Arbeit", „Jahrmarkt am Sonntag". Breit und weich zerfließend, mit vollsaftigem Pinsel, ganz auf „Ton", dem er oft sehr wenig Spielraum gestattet und dennoch farbig bleibt. Von seinen „Atelierecken" und Zufallsporträten, die so entstehen, kann ein Maler lernen. Die Kunst, mit wenigen Broten Tausende zu speisen. Auch ein deutscher Gast, Slevogt, behauptet sich mit Glanz. Sein jugendliches Damenbildnis „Der graue Pelz", eine Oktoberlandschaft, ein paar Blumenstücke sind die Frische selbst, und die Hand eines hervorragenden Nuancentreffers. Unter den Wienern gebührt der Lorbeer diesmal dem Radiermeister Ferdinand Schmutzer, der ein ganzes Zimmer mit seinen kleinen und großen Arbeiten füllt. Auch Monotypien, Zeichnungen und Aquarelle kommen vor, die kalte Nadel taucht stellenweise auf, der Löwenanteil aber gebührt der radierten Platte. Vom zierlichsten Exlibris bis zum, man möchte sagen, lebensgroßen Porträt, über 1 Meter hoch, reichen seine Abmessungen. Über Whistlersche Schranken ist er längst kühn hinausgewachsen, wozu freilich neue Vervollkommnungen und Hilfsmittel erforderlich waren. In diesen großen Porträten (Bürgermeister Dr. Lueger, Dame am Klavier, Frau Dr. G., Herr K. Wittgenstein und andere) ist er der unübertroffene Spezialist. Aber er porträtiert auch auf Licht- und Schatteneffekte hin mit brillanter Verve, wie das Blatt „Joachim und Exzellenz von Keudell", die sich in dunkler Plastik von der Fensterhelle abheben. Eines der schönsten Bilder ist in Rembrandtscher Art („Hundertguldenblatt") geführt, die große „Klostersuppe" (43 : 54 Zentimeter), deren Platte die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst für ihr nächstes Prämienblatt (1907) erworben hat. Der Künstler hat die Studien zu diesen Armeleutfiguren bei den Lazaristen auf der Kaiserstraße mit großer Sorgfalt gemacht und führt an ihnen seine Schwarz-Weißskala mit eminenter Feinfühligkeit durch. Ersten Ranges sind auch die Landschaften von Sigmundt: „Alte Weiden", „Gemüsegarten" und „Sommerabend", wo die anspruchsloseste Natur in ihren

unauffälligen Äußerungen einen Reiz von Lieblichkeit hat. Originell wirken drei lebensgroße Männerporträte, bei aller Naturfarbe fast silhouettenscharf wirkend, von Rudolf Bacher, der auch eine köstliche Bronzebüste seiner 92jährigen Tante ausgestellt hat. Mehoffer schickt aus Krakau sehr urwüchsige dekorative Entwürfe; einer für den Plafond eines Sitzungssaales ist aus Motiven von Gefieder, Schlangen und dergleichen seltsam anziehend kombiniert. Andere Wiener versuchen sich im Ultra. Jettmar („Sturm", „Gewitter") macht wahre Geflechte von Akten, die das Auge lebhaft beschäftigen, bei leider ungenügender, süßlicher Farbe. Andri stilisiert einen Tagesanbruch, mit Holzfällern im Vordergrund, bis zur mystischen Lichterscheinung einer Parsifalszene hinan. Lenz' „Waldkönig und klagendes Mädchen" schlägt seine Lieblingsstimmung von feuchtem Wald- und Wiesengrün mit Innigkeit an. König setzt einen weiblichen Akt, dessen untere Hälfte außer jedes Verhältnis gerät, in pompejanische Farbenharmonie. Alfred Offners Theatervorhang für Czernowitz ist ein reizender Entwurf mit Kinderfiguren und Ornamenten, wie für Applikationsstickerei; gemalt und vergrößert dürfte er sich weniger bewähren. Stöhr erregt Kopfschütteln durch einen großen sitzenden Frauenakt, den er ganz blauviolett schillern läßt. Luigi Bonazza (Orpheus) stilisiert, in Form und Farbe spröde, mit starken Entlehnungen von Klimt. Andere junge Leute werden jetzt im Ausland umgekrempelt; so der sehr begabte Ludwig Wieden bei Herterich, von wo er bereits eine weiße Dame in stürmischen Spiralwirbeln eingesendet hat. Sein großer Rückenakt im „Jungbund" vor drei Jahren war das Richtigere. Gesunde Bilder finden sich noch von Nowak, Friedrich, Haenisch, Karl Müller, Nißl, Liebenwein, Legler, Rösch und anderen. Plastisches, zum Teil mit einem Zug von Extrawesen, von Mestrovic, Ehrnhöfer, Hanak und Alfred Hoffmann, Schmuckgerät von Franz Meßner.

HAGENBUND. Die XXII. Ausstellung des Hagen hat die richtige Frühlingsstimmung. Schon der Katalog in seinem Blütenschmuck, ein wirklich reizvolles Holzschnittwerkchen des sehr begabten Rudolf Junk (auch die Holzstöcke dazu sind ausgestellt), hat den vollen Saisonreiz. Der Raum ist von Urban erfinderisch gestaltet; um ein mittleres Polygon fächerförmig ausstrahlende Räumlichkeiten. (Einige von Alfred Keller ausgestaltet.) Der Mittelsaal ist mit Majoliken (Powolny und Löffler), Blumenpanneaux (Kuba), Holzintarsien (Graf Schaffgotsch) und vier weiblichen Akten auf blauem Grunde (L. F. Graf) ausgestattet. Der Charakter der Stegreifarbeit ist nicht vermieden, doch ein eigenartiger Eindruck von vielgestaltiger Schaffenslust erreicht. Als wertvolles Kuriosum sind die acht altvergilbten Alabasterbüsten von Franz Xaver Messerschmidt (1732 bis 1783) aufgereiht, welche Urban aus dem Depot der Staatsgewerbeschule in der Schellinggasse ans Licht gezogen hat. Löbliches Beginnen. Warum auch sollten sie so ganz verschollen sein, seitdem 1865 das k. k. Österreichische Museum die ganze Serie Messerschmidtscher „Charakterköpfe" (über hundert waren beabsichtigt, 64 wurden fertig) ausgestellt hat? Sie zerstreuten sich dann in Privatbesitz: zu Klinkosch, dem Grafen Edmund Zichy und in andere Hände; einige in weichem Metall besitzt der Schriftsteller Beer-Hoffmann. Der um Altwiener Kunst wohlverdiente Photograph Josef Wlha hat kürzlich (im Verlage „Pallas") ein ganzes Album dieser Köpfe veröffentlicht, nach Gipsabgüssen im Besitz des Fürsten Johann von und zu Liechtenstein. Es sind 45 Büsten, jede in Vorder- und Seitenansicht gegeben. Eine wahre cosa rara, diese phantastisch-realistische Plastik eines Meisters, der seinerzeit für „verrückt" galt und sich von der Wiener Akademie, die ihn vorzeitig pensionierte, nach dem stillen Preßburg zurückzog. Dort besuchten ihn die Kunstschreiber des Auslands, die Meusel, Nikolai und andere. Friedrich Nikolai schildert den weltfernen Sonderling sehr eingehend (in seinen bekannten Reisebänden) und ist auch den Charakterköpfen auf den Grund gekommen. Sehr viele sind Selbstporträte, vor dem Spiegel gemacht, nach den Grimassen, die der Künstler schnitt, um Charaktere, Temperamente, Seelen- und Körperzustände auszudrücken. Und dabei hatte er die Vorstellung, daß jede Körperstelle einer im Gesichte entspräche, so daß der Reiz jener sich gesetzmäßig in diesem ausprägе. Dieses

Verhältnis zwischen Kopf und Gliedmaßen war der Alp seines Lebens, diesem Rätsel brütete er nach, auf vermeintlich ägyptischer Grundlage. Er war Mystiker, Spiritist und vor allem Mesmerist. Mesmer war sein Kamerad gewesen schon in der heimatlichen Dorfschule zu Dillingen in Schwaben; in Wien lebten sie dann in gegenseitiger Intimität. Anderer Spuk der Zeit kam hinzu, daß er ganz und gar Okkultist, ja Geisterseher wurde. Im harten Kampf mit Geistern, die ihn am Ergründen der „Proportionen" hindern wollten, aber nicht konnten, schuf er in Preßburg, im letzten der letzten Häuser am „Zuckermandl", diese Schar von Köpfen. Zwei derselben nannte er seine Schnabelköpfe, weil das ganze Gesicht sich vorne in einen langen Schnabel auszog. Einer der beiden ist jetzt im Hagen ausgestellt. Und in diesen Schnabelköpfen, die er nie ohne Grauen ansehen konnte, glaubte er den „Geist der Proportion" konterfeit zu haben, mit dem er so oft Leib an Leib gerungen, bis er ihn endlich bezwang. Schauerliches Wahnleben eines genialen Realisten; erlebter E. T. A. Hoffmann.

In dem großen Porträtsaale der Ausstellung sind einige gute Stücke von Graf, Kuba (auch die weibliche Porträtstudie mit den breit ineinander schwimmenden Tönen des Kleides), Kuehl (Selbstporträt). Hampel, im Kleineren und Kleinsten so geschickt, reicht für große Maßstäbe nicht aus; so ein Bild scheint aus dreien von verschiedenster Faktur zusammengewachsen zu sein. Goltz malt die Hofschauspielerin Mell im Kostüm aus „Quality Street", ohne rechten Schick. Dorsch vergröbert die Kuehl-Schule, auch sein Dresdener Genosse Sterl befriedigte bei früherer Gelegenheit mehr. Einer der hübschesten Bezirke der Ausstellung ist der graphische. Es ist da auch mancher neue gelungene Versuch zu sehen. Roth hat in Gemeinschaft mit Professor Gersuny ein Radierverfahren erfunden, das mit Hilfe von Kollodium das Arbeiten vor der Natur erleichtert, indem es probeweises Abziehen einzelner Teile ohne Kupferpresse ermöglicht. Konopa stellt landschaftliche Monotypien aus, farbige Kupferdrucke nach eigener Methode, an der er schon zwei Jahre arbeitet. Manche dieser Blätter aus der Bretagne sind vorzüglich. Lefiers Aquarelle für das Bilderbuch „Kling Klang Gloria", Hampels Aquarelle, in Kleister gemalt, sowie seine schon fast gschnasig guten Aquarellkopien alter Bilder (Bauernbrueghel und andere), die farbigen Donauradierungen von Richard Lux, die eminent feinen, zum Teil farbigen Radierungen von Šimon und Michl (aus Prag, in Paris), dann die meisterhaften kolorierten Porträtzeichnungen Svabinskýs (Exzellenz Koerber voran) geben eine amüsante Rundschau in Schwarz, Weiß und Bunt. Auch einige Landschaftsmaler bewähren sich neu; Barth, Reß, Roth, Baar, Bauriedl. Und aus Krakau senden die beiden Hinterwäldler Sichulski und Uziemblo bäuerliche und winterliche Kraftmeiereien, in denen doch schon manches Moment der Klärung an den Tag tritt. Bemerkenswerte Plastik findet sich zunächst von Josef Heu, der mit dem Architekten Urban einen Gruftbau für den Grafen Lamberg (bei Steinach-Irdning) zu schaffen hat. Die Pietà-Gruppe erinnert an die Klingersche, wobei die Maria als Frau aus dem heutigen Volke aufgefaßt ist. Aber es ist Stimmung in diesen Bildungen und auch in den knienden Engelpaaren, doch sind diese etwas unstatisch in Nischen untergebracht, welche in den Stützpfeilern selbst ausgestemmt sind. Von Leopold Forstner kommt eine hübsche Glasmalerei hinzu. Aus der Kleinplastik seien noch die Animalia von Barwig und Simay hervorgehoben. Von Barwig insbesondere die reizende Panthergruppe und eine stilisierte Katze in poliertem Ebenholz, was einen distingierten Augenreiz ergibt. Von Simay selbstverständlich Affen, in Holz, und im besten Humor.

PAUL GAUGUIN. Bei Miethke (Dorotheergasse 11) kann man jetzt diese neueste „gloire" Frankreichs genau kennen lernen. Im Pariser Herbstsalon 1906, wo Gauguin zwei Säle mit seinem posthumen Ruhm füllte, war er der Clou. Auch für die Kunsthistoriker, die den Vielverlachten nun amtlich in ihr Register aufnehmen mußten. Gauguin war 1848 in Paris geboren und starb 1903 auf Tahiti, am Aussatz. Seine Großmutter, die bekannte utopistische Schriftstellerin Flora Tristan, Kollegin Fouriers und Cabets, die selbst eine

„theogonische Zeichnung" veröffentlicht hat, war mit einem braunen Peruaner verheiratet. In Peru wuchs auch Paul auf. Der Sohn eines 48er Umsturz-Journalisten diente dann als Matrose auf Kauffahrern und Kriegsschiffen, heiratete die Tochter eines dänischen Hafenkapitäns, Schwägerin des norwegischen Malers Fritz Thaulow. Also Revolution, Utopie, Äquator und Ozean in diesem Blute. Er wurde zunächst Börsenagent und verdiente 50.000 Francs jährlich, sammelte aber impressionistische Bilder und malte dann welche. In Pont Aven (Bretagne) warf er sich ganz auf die Malerei, anfangs in der Weise Monets, dann stilisierend. Er stellte wiederholt in Paris aus, fand aber, je stilistischer er wurde, desto weniger Anklang. Auch nicht bei Durand-Ruel, wo er das zweite Mal 45 von den Marquesas-Inseln und Tahiti mitgebrachte Bilder ausstellte. Der Peruaner in ihm brach mächtig durch und er berauschte sich an der üppigsten Exotik. Goldenes Zeitalter in einer Märchennatur, wie er sie auch in seinem (jetzt unfindbaren) Buche „Noa-Noa", mit Charles Morice gemeinsam, in Vers und Prosa geschildert hatte. Er kehrte dann der Zivilisation den Rücken und ging für immer nach Tahiti. Bei Miethke wirft man nun einen Blick in den Farbentraum seines Lebens. Er ist ein mächtiger und zugleich empfindlicher Farbenseher, der die Eindrucksmalerei gleichsam um eine tropische Kolonie bereichert hat. Eine Kolonialkunst wird ja in diesem Jahrhundert der Imperialismen gewiß entstehen. Die schüchternen, technisch unrealisierbaren Träume Hans von Marées von Hesperidengärten und Ludwig von Hoffmanns von verlorenem Paradiese sind hier zum Teil schon erfüllt. Eines der Wundermärchen unserer Zeit. Wenn Gauguin selbst die heilige Familie nach polynesischem Typus malt (eines seiner prächtigsten Stücke), sollten doch diejenigen Europäer keinen Anstoß nehmen, die so viele schwarze Madonnen (Maria aegyptiaca), meist dem heiligen Lukas zugeschrieben (auch die in der Santa Casa zu Loreto), unbedenklich hinnehmen, weil sie von alters überliefert sind. So weit der Künstler impressionistisch malt, ist er heute allgemein als Meister anerkannt. Neben diesen Perlen sind aber auch seine merkwürdigen Stilversuche, mit kühnsten Vereinfachungen aller Elemente eines Bildes. Auf einem japanischen Farbenstich oder Kakemono nimmt man sie ohne Frage hin, hier weist die Mehrzahl sie mit Hohn ab. Und mit Unrecht. Sie geben eine intensive Vision von Urnatur und bauen, innerhalb ihrer Selbstbeschränkung, ein vollständiges malerisches Weltbild auf, wie es der Naturalismus nie erzielen kann. Das ist ja eben der Sinn des Stils und Stilisierens. Sich bescheiden, um Einfachheit und Vollständigkeit zu gewinnen. In engen Grenzen ein volles Weltbild. Gauguin ist dies innerhalb seiner natürlichen Grenzen erstaunlich gelungen und es wird ja auch, dank seiner Verstorbenheit, mit der Zeit anerkannt werden. Andere Naturen werden andere Wege zu gleichem Ziele finden. — In dem anderen Miethkeschen Lokal (Graben 17) sieht man gleichzeitig andere letztmoderne Pariser Meister zusammengestellt. Vorzügliche Bilder von Maurice Denis, gegen den es keine Bedenken mehr gibt, von Cézanne, dessen Tod auch schon die Opposition besänftigt hat, dann einiges von Bernard, Puy und noch anderen. Das Publikum kann nur gewinnen, wenn es solche malerische Erfahrungen macht.

KLEINE NACHRICHTEN

NEUE REMBRANDT-LITERATUR. Das Jubiläumsjahr 1906 hat eine Fülle neuer Schriften über Rembrandts Werke gebracht, meist populärer und popularisierender Natur. Die Deutsche Verlagsanstalt publizierte in ihrer Sammlung „Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben", mit einer Einleitung von dem jetzt verstorbenen Adolf Rosenberg, 565 der Gemälde des Meisters. Die Reproduktionen sind scharf und entsprechend gut, wer sie genau und verständig durchgesehen, wird gerne dann zur weiteren Erkenntnis nach Bodes monumentalem Meisterwerk greifen. Auch die Radierungen Rembrandts gab dieselbe Verlagsanstalt in dieser Sammlung heraus. Hans Wolfgang Singer in Dresden hat die Ausgabe besorgt. Er hat eine Neuordnung der Oeuvres von Rembrandt vorgenommen und nach

dem Vorbild der Radierer Seymour Haden und Alphonse Legros eine sehr strenge Ausscheidung vorgenommen, bei der unter anderen eine Reihe von bisher ziemlich unbestritten, Rembrandt gegebenen Blättern auf den Index gesetzt wurde. Er geht bei seiner Auswahl von ästhetischen Reflexionen aus. Sicherlich sind die Radierungen Rembrandts noch lange nicht genug studiert, das Oeuvre steht gewiß noch nicht fest und Diskussionen darüber können der Sache nur dienlich sein, aber es erscheint denn doch fraglich, ob eine populäre Ausgabe der richtige Platz dafür ist, ob ein Forum von Laien nicht noch mehr dadurch verwirrt wird, besonders da der Verfasser, der nach Rosenbergs Tode das Werk übernahm, mit einem teilweise sehr unzulänglichen Material zu arbeiten gezwungen war. Die meisten Klischees waren schon fertig und leider zum größten Teil nach letzten Zuständen hergestellt. Ein Anhang gibt die Liste sämtlicher abgebildeten Blätter nach der Reihenfolge von Bartsch. Dieselbe Verlagsanstalt gab noch einen hübsch ausgestatteten Rembrandt-Almanach 1906/1907 heraus, in dem eine Reihe von Schriftstellern und Künstlern die Persönlichkeit Rembrandts, deren künstlerische und kulturelle Macht schildert. Reiche und köstliche Gaben brachte Wilhelm Bode, der Größte und Feinste unter den Rembrandt Ergebenen. Das monumentale achtbändige Werk der Gemälde Rembrandts, in dem Bodes genialer Spürsinn, seine intuitive Erkenntnis und strenge wissenschaftliche Arbeit dem Meister und sich ein unvergängliches Denkmal geschaffen, ist schon vollendet gewesen. Diesmal, zum Jubiläum, brachte er als Huldigung ein feines prächtiges Büchlein,* eine lange Reihe der Lieblinge Bodes, denen er, angefangen mit seinen Studien zur holländischen Malerei, seit 30 Jahren nachgeht und die er in einer Menge von Einzelaufsätzen uns lebendig gemacht hat. Und den Zug eröffnet, wie billig, Rembrandt, der Jubilar selbst, gefolgt von den Meistern um ihn und neben ihm. So entstand dieses reizvolle Buch, das zugleich so ganz persönlich und lebendig ist. Eine zweite Publikation, die Bode im Verein mit Wilhelm Valentiner geschrieben,** gibt, unterstützt durch eine Auswahl des Besten in Abbildungen ein prächtiges Bild der ewig modernen Kunst Rembrandts, eine meisterhafte Einführung in das Verständnis, den Genuß derselben. Das Gewaltige und Entzückende an der Kunst Rembrandts ist es, daß jeder Mensch, mit Geist, Empfinden und künstlerischem Fühlen, der sich mit ihr auseinanderzusetzen sucht, Überraschendes und Neues sieht. So sind auch die beiden kleinen Büchlein von Richard Graul*** wertvolle Beiträge zur Erforschung Rembrandts geworden. Am glücklichsten erscheint mir die Studie über die Zeichnungen, die vor dem Erscheinen des Katalogs der Rembrandt-Zeichnungen von Hofstede de Groot erschienen, weit über den Rahmen einer populären Schilderung hinausgeht und eine Reihe wertvoller Fingerzeige für Datierung, Echtheitsfrage, Kopien etc. bietet. E. W. Braun

DER ALTARBAU IM ERZBISTUM MÜNCHEN-FREISING.† Ein Buch von wirklich kunstgeschichtlicher Bedeutung und zugleich von großem praktischen Werte. Hoffmann gibt innerhalb einer geschlossenen, geographisch und kulturell zusammengehörigen Gruppe die stilistische Entwicklung des Altarbaues von der späten Gotik bis zum Empire, wobei er mit besonderer und begreiflicher Vorliebe für die künstlerischen und psychologischen Qualitäten des prunkreichen Barock- und Rokokoaltars eintritt. So erhalten wir nicht nur einen interessanten Beitrag zur allgemeinen Kunstgeschichte, sondern auch einen hübschen Einblick in die lokalen Eigenarten der einzelnen Stile unter dem Einfluß eines bestimmten, genau vorgeschriebenen Zweckes.

* W. Bode, Rembrandt und seine Zeitgenossen. Charakterbilder der großen Meister der holländisch-vlämischen Malerschulen im XVII. Jahrhundert. Leipzig, E. A. Seemann.

** Rembrandt in Bild und Wort, mit zahlreichen Abbildungen. Berlin, Richard Bong, Kunstverlag.

*** Rembrandt. Eine Skizze. Mit 14 farbigen Reproduktionen. Fünfzig Zeichnungen von Rembrandt. Beide Werke bei E. A. Seemann in Leipzig.

† Dr. Rich. Hoffmann, Der Altarbau im Erzbistum München-Freising in seiner stilistischen Entwicklung vom Ende des XV. bis zum Anfang des XIX. Jahrhunderts. Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München-Freising. IX. München, J. Lindauer. Mit 59 Abbildungen.

Und gerade diese lokalen Eigenarten muß man genau kennen, wenn es sich beispielsweise für einen Konservator darum handelt, sachgemäße Ratschläge bei der Restaurierung oder Ergänzung alter Altäre zu geben. Speziell für den Altarbau sind derartige Untersuchungen wie die Hoffmanns sehr wichtig und für andere Gebiete nachahmenswert. Allerdings würde es sich dann empfehlen, die Illustrationen, Total- und Detailansichten der Altäre, in größerem Maßstabe und von einer besseren Qualität der Reproduktion zu nehmen, als es leider bei dem Hoffmannschen Werke der Fall ist. E. W. Braun

SCHRIFTLITHOGRAPHIE. Ein Berufener hat es hier unternommen, für ein Spezialgebiet des Schriftwesens einen Unterrichtsbehelf zu schaffen* und man kann sagen: mit Erfolg. Der Verfasser bringt zu diesem Beginnen zwei Qualitäten mit, die nur selten in einer Person vereinigt sind. Er ist der praktisch geschulte Fachmann, der Schriftlithograph von der Pike auf und er versteht es auch, seine methodischen und praktischen Erfahrungen in verständlicher und leichtfaßlicher Form darzustellen. Dabei kennt er seinen Leserkreis und dessen Bedürfnisse genau. Vor allem macht er seinen Schüler tüchtig im Handwerksmäßigen. Er ruht nicht, ehe die Ellipsen in einem Zuge nach langer mühevoller Übung so gelingen, daß sie die Grundlage zu den Schriftformen bilden können. Er verlangt harte Arbeit und schon in den ersten Stadien des Unterrichts ein hohes Maß von Ausdauer und Fleiß, um jene Gründlichkeit zu erlangen, die seine Sache erfordert und die das Gelenk frei machen von allem Persönlichen und Handschriftlichen des Schreibers. Hier freilich setzt die Frage ein, ob nicht gerade die Schriftlithographie vor einschneidenden Änderungen steht. Der Verfasser hat dies auch gefühlt und eine Reihe von Anregungen aus verwandten Gebieten vorgeführt. Dadurch nämlich, daß sich speziell der typographische Betrieb im letzten Dezennium mit einer stattlichen Anzahl von ornamentalen und dekorativ wirkenden, von Künstlerhand geschnittenen Schriften zu bereichern wußte, hat er den Schriftlithographen teilweise aus seinem Felde verdrängt. Um so verdienstlicher ist es vom Verfasser, wenn er seinem Schüler einen weiten Blick auf dem Schriftgebiet sichert, ihn mit einer reichhaltigen Auswahl moderner Schrifterzeugnisse bekannt macht, ihn gleichzeitig aber auf das gründlichste auf seiner ureigensten Domäne, der lithographischen Schreibschrift, der Schrift in der Wertpapiertechnik, im Plakat- und Etikettenfach und der kartographischen Kalligraphie unterrichtet.

Das Werk, von dem Heft 1 bis 2 als Doppellieferung vorliegt, ist auf Büttenpapier gedruckt und zeichnet sich auch durch seine geschmackvolle und gediegene typographische Ausstattung vor ähnlichen Publikationen sehr vorteilhaft aus. Von besonderem Interesse erscheint unter den sechs der vorliegenden Lieferung beigegebenen Tafeln die graphische Darstellung des Studiums der lateinischen und deutschen Kurrentschrift.

KREFELD. Eine Ausstellung moderner französischer Kunst findet in diesem Jahre vom 21. Mai bis 21. Juli im Kaiser Wilhelms-Museum in Krefeld statt. Zur Förderung des Unternehmens hat sich ein französisches Komitee gebildet, das aus zehn Mitgliedern besteht, den Künstlern Alb. Bartholomé, Albert Besnard, Henri Martin, Claude Monet, Auguste Rodin, Theophil Steinlen und den Herren L. Bénédite, Konservator des Luxembourg-Museums, E. Lévy, Herausgeber der Zeitschrift „Art et Décoration", J. Maciet, Vizepräsident der „Union Centrale des Arts décoratifs" und H. Marcel, Generaldirektor der Nationalbibliothek in Paris. Die Ausstellung wird Werke der Malerei und Plastik und in beschränktem Maß auch Erzeugnisse der angewandten Kunst umfassen.

* Hesse Friedrich, Die Schriftlithographie, eine theoretisch-praktische Anleitung zur Erlernung der Schrift. Mit Vorlageblättern sämtlicher in der lithographischen Technik zur Anwendung kommenden Schriftcharaktere unter besonderer Berücksichtigung der modernen Kunstrichtung. Mit 30 Tafeln und etwa 150 Abbildungen im Text. 10 Lieferungen à Mark 1·50. Halle a. S., Wilhelm Knapp. 4°.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

NEU AUSGESTELLT. Im Saale VII eine große Anzahl Gold- und Seidenstickereien aus der Zeit vom XV. bis Anfang des XIX. Jahrhunderts; bemerkenswert ist unter anderem die übersichtliche Darstellung einer wiedergefundenen Sticktechnik aus der Zeit der Kaiserin Maria Theresia.

BIBLIOTHEK DES MUSEUMS. Vom 21. März bis 20. Oktober ist die Bibliothek des Museums wie alljährlich, an Wochentagen — mit Ausnahme des Montags — von 9 bis 2 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9 bis 1 Uhr geöffnet.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monate Februar von 3539, die Bibliothek von 1916 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BAUM, Jul., Wiener Werkstätte. (Deutsche Kunst und Dekoration, März.)

BECKER, F. Max Klinger. (Zeitschrift für bildende Kunst, Febr.)

BERDEL, Ed. Die chemisch-technischen Meisterkurse an der kgl. Fachschule zu Höhr im Winter 1906/07. (Sprechsaal, 11.)

BIE, O. Was ist moderne Kunst. Mit einem Vierfarbendruck und 15 Vollbildern in Tonätzung. 63 S. (Die Kunst, Monographien. Herausgegeb. von R. Muther, 8°. Berlin. Bard, Marquardt & Co.) Mk. 3.—.

COLLISCHONN, G. A. O. Der erzieherische Wert der Kunst., IV, 103 S. 8°. Heidelberg. C. Winter. Mk. 2.—.

DICK, ST. Arts and Crafts of Old Japan. 8°. p. 164. London, Foulis. 5 s.

DIEZ, M. Allgemeine Ästhetik. Sammlung Göschen. Kl.-8°. Leipzig, G. J. Göschen. 80 Pfg.

ENGEL, J. Die kunstgewerbliche Bewegung in Magdeburg. (Kunstgewerbeblatt, Jän.)

ERNST, E. Englische Buchbinderschulen. (Archiv für Buchbinderei, Febr.)

Zur Errichtung einer Fachschule für Glasfabrikation in Teplitz. (Zentralblatt für Glas-, Porzellan- und Ziegelindustrie, 687.)

Geschmack, Der deutsche. (Archiv für Buchbinderei, Dez.)

GRASSET, E. Méthode de composition ornementale. 2 vol. in-4 avec fig. et grav. en noir et en coul. T. 1er.: Eléments rectilignes, XX-388 p.; t. 2: Eléments courbes, 500 p. Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts. (S. M.)

Kunstgewerbe, Das moderne, in den Reichslanden. (Kunstgewerbeblatt, Jän.)

KUZMANY, K. M. Hans Ofner. (Dekorative Kunst, April.)

LANGE, K. Symmetrie und Gleichgewicht. (Dekorative Kunst, März.)

Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen. Gemälde, Skulpturen, Schnitzaltäre, Medaillen, Stikkereien, Goldschmiedekunst etc. Herausgegeben von O. Doering. 128 Taf., farb. Titelblatt und 118 S. illustr. Taf. Fol. Magdeburg, E. Baensch jun. Mk. 60.—.

MICHEL, W. Die Münchener „Lehr- und Versuchsateliers für angewandte und freie Kunst". (Kunstgewerbeblatt, März.)

MIETHE, A. Farbige Edelsteine. (Die Werkkunst, II, 14.)

Notwendigkeit, Die, vorgängiger Praxis beim Besuch von Kunstgewerbeschulen. (Archiv für Buchbinderei, Nov.)

PAZAUREK, G. E. Studentenkunst. (Dekorative Kunst, April.)

Perlenarbeiten, Neue. (Dekorative Kunst, März.)

SCHAUKAL, R. Die sogenannte „moderne" Wohnung. (Deutsche Kunst und Dekoration, März.)

SCHMIDKUNZ, H. Das Kunstgewerbe als Ausdruck. (Dekorative Kunst, März.)

— Raumkunst und Traumkunst. (Der Architekt, April.)

SCHULZE, O. Das Naturstudium an den Kunstgewerbeschulen. (Innendekoration, April.)

SYBEL, L. Christliche Antike. Einführung in die altchristliche Kunst. I. Bd. Einleitendes. Katakomben. VIII, 308 S. mit 55 Abb. und 4 farb. Taf. Lex.-8°. Leipzig, E. A. Seemann. Mk. 8.50.

VERNEUIL, M. P. Adolphe Giraldon. (Art et Décoration, Febr.)

— Les Oiseaux. (Art et Décoration, Jän.)

WEESE, A. Eine Anregung zum Sehen. Mit 160 Abb. VIII, 248 S. (Berühmte Kunststätten, No. 35.) 8°. Leipzig, E. A. Seemann Mk. 4.—.

WIDMER. Die Grundlagen des neuen Stils. (Deutsche Bauzeitung, 1.)

WILLOUGHBY, L. The Hendre Collection. (The Connoisseur, März.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

ANNONI, A. Il Castello del Buon Consiglio in Trento. (Arte ital. dec. e ind., XV, 12.)

BECKER, F., s. G. I.

BUCHWALD, C. Hans Poelzig als Baukünstler. (Dekorative Kunst, März.)

BURGER, F. Ausstellung plastischer Bildwerke des XV. und XVI. Jahrhunderts in München. (Zeitschrift für bildende Kunst, März.)

— Donatello und die Antike. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXX, 1.)

COQUIOT, G. Les Figurines de Carabin. (L'Art décoratif, Jän.)

CUNDALL, F. Sculpture in Jamaica. (The Art Journal, März.)

DIBELIUS, F. Die ehernen Säulen der Klosterkirche zu Korvei. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXX, 1.)

FISCHEL, H. Volksbaukunst. (Der Architekt, März.)

GRENIER, A. Une „Pieta" inconnue de Michel-Ange. (Gazette des Beaux-Arts, März.)

HABERFELD, H. Der Bildhauer Franz Metzner. (Kunstgewerbeblatt, Febr.)

HEILMEYER, A. Neue Wettbewerbe. (Kunst und Handwerk, 1907, 5.)

KEDDELL, E. A. An Adams House. (The Art Journal, April.)

LAHOR, J. La Décoration des Hopitaux. (L'Art décoratif, Jän.)

LEHMGRÜBNER, P. Das Rathaus in Wesel. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 2.)

LUX, J. A. Moderne Gartenanlagen. (Innendekoration, April.)

MICHAELIS, A. Ergänzte Antiken. (Zeitschrift für bildende Kunst, Febr.)

Neubauten auf der Museumsinsel in Berlin. (Deutsche Bauzeitung, 17 ff.)

POULSEN, F. Zur Typenbildung in der archaischen Plastik. (Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, 1906, 4.)

SAUNIER, Ch. Lucien Schnegg. (Art et Décoration, März.)

Das neue Schiller-Theater in Charlottenburg und seine Stellung in der Entwicklung des modernen Theaters. (Deutsche Bauzeitung, 1.)

SCHLIEPMANN, H. Haus „Rheingold" in Berlin. (Deutsche Kunst und Dekoration, April.)

SCHMIDT-DEGENER, F. De „Zeven Deugden" van Johannes van Eyck in het Nederlandsch Museum te Amsterdam. (Onze Kunst, Jän.)

STEFFEN, H. Altmünchener Höfe. (Anzeiger für Architektur und Kunsthandwerk, 2.)

STEGMANN. Musterentwürfe für kleine Landhäuser im Harz. (Dekorative Kunst, April.)

VERNEUIL, M. P. La Maison des Dames des Postes. (Art et Décoration, Febr.)

— Maisons de Campagne. (Art et Décoration, März.)

Weinhaus Rheingold in Berlin. (Berliner Architekturwelt, X, 1.)

WIDMER, K. Zur Entwicklung des modernen Wohnhauses. (Deutsche Kunst und Dekoration, März.)

Zierdecken aus Eisenbeton. (Deutsche Bauzeitung 1906, 103/4.)

ZOBEL, V. Pützersche Haushauten in Darmstadt. (Innendekoration, April.)

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

BECKER, F., s. G. I.

BERTHIER, J. J. Une vie de la vierge, peinte dans le cloître des cordeliers à Fribourg. (Fribourg artistique, 1.)

D'ANCONA, P. Di alcuni codici miniati conservati nelle biblioteche tedesche e austriache. (L'Art, X, I.)

ETTINGER, P. Moderne russische Malerei. (Die Kunst für Alle, XXII, 12.)

FIELD, H. The Paintings and Decorations of Baron Arild Rosenkrantz. (The Studio, März.)

GRUBHOFER, T. Die alten Wandgemälde Tirols und ihr Schicksal. (Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums, 11.)

LABAUDE, L. H. Les Miniaturistes Avignonais. (Gazette des Beaux-Arts, März.)

RIOTOR, L. Décoration d'Ecole à Anvers. (L'Art décoratif, Dez.)

— Un Plafond de J. P. Laurens. (L'Art décoratif, Jän.)

SAUERLANDT, M. Philipp Otto Runge. (Das Museum, XI, 1.)

UHDE-BERNAYS, H. Albrecht Dürer-Heft. Eine Einführung in Albrecht Dürers Leben und Werk. Mit 54 Abb. 32 S. 4°. Stuttgart, K. A. E. Müller. Mk. 1.25.

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

B. Der Buchbock am französischen Lederbande. (Archiv für Buchbinderei, Nov.)

Batikverzierung auf Bucheinbänden. (Archiv für Buchbinderei, Dez.)

BAYZELON, H. L'Industrie de la dentelle à la main et les Tentatives récentes de rénovation (thèse). In-8, 214 p. Lyon, Imprimerie réunies, 1906.

Behandlung, Die, des Figürlichen. (Archiv für Buchbinderei, Febr.)

Berechtigung, Die, des Pappbandes. (Archiv für Buchbinderei, Dez.)

BRAUN, J. Die Paramente im Schatz der Schwestern U. L. Frau zu Namur. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIX, 10.)

BRIEUVES, Mme. M. de. La Broderie Historique de la broderie à travers les âges et les pays. In-16, VII-197 p. avec modèles et dessins de Mme. M. Songy. Paris, Garnier Frères.

Einfluß, Der, des englischen Einbandes. (Archiv für Buchbinderei, Jän.)

ERNST, E., s. G. I.

JEAN, R. Le Costume aux XVII[e] et XVIII[e] siècles. In-8, 20 p. Melun, Imprimerie administrative, 1906.

LOUBIER, J. Die Kunstbuchbinderei in der Gegenwart. (Archiv für Buchbinderei, März.)

MICHEL, Wilh. Münchener Straßendekorationen. (Kunst und Handwerk, 1907, 6.)

PESCH, L. F. The so-called „Janina" Embroideries. (The Burlington Magazine, April.)

PICHON, J. Bibliophiles et Relieurs. Notes publiées par George Vicaire. In-8 carré, 47 p. Paris, Leclerc. 1907. (Extrait du „Bulletin du bibliophile" Tiré à 80 ex.)

RAE, O. M. Needlework Pictures. (The Connoisseur, März.)

SCHEFFLER, K. Bühnenkunst. (Kunst und Künstler, März.)

SCHULZE, P. Krefelder Möbelstoffe. (Innendekoration, März.)

SICHLER, A. Über das Einbinden von Zeitungen. (Archiv für Buchgewerbe, Febr.)

VAUDOYER, J. L. Les Tissus Musulmans. (Art et Décoration, Febr.)

VRIES, R. W. P. de. Een weder oplevende Techniek. (Onze Kunst, Jän.)

WEBER, H. Weißstickerei. 59 S. mit 250 Abb. Lex-8°. Leipzig, Verlag der „Deutschen Modenzeitung". Mk. 1.25.

Weinzierl, F. X., ein Münchener Handwerkskünstler. (Archiv für Buchbinderei, März.)

WÜST, F. Buchbindekunstausstellung Hamburg (Hulbe). (Archiv für Buchbinderei, Nov.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

ANDRÉ, É. Charles Huard. (L'Art décoratif, Jän.)

COUDRAY, J. L'Art de la Gravure à l'Atelier d'Art. (L'Art décoratif, Jän.)

DODGSON, C. Die Holzschnitte des Baseler Meisters D S. (Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, XXVIII, 1.)

DORNEMANN, F. Über die Fabrikation von Schriften für die Vergolderpresse. (Archiv für Buchbinderei, März.)

FRITZ, G. Autogravüre. (Archiv für Buchgewerbe, 1907, 2.)

H. F. The Etchings of Donald Shaw MacLaughlan. (The Studio, März.)

LANGE, K. Die Atzel, die von dem Aal schwätzt. (Zeitschrift für bildende Kunst, Jän.)

LOUBIER, J. Graphische Kunst und Reproduktion. (Archiv für Buchgewerbe, 1907, 2.)

MICHEL, W. Künstlerische Plakate. (Deutsche Kunst und Dekoration, März.)

PABST, Joh. Zur Geschichte des Buchdruckes. (Graphische Revue Österreich-Ungarns, Jän.)

RÓŻYCKI, K. v. Die Buchdruckerkunst in Polen bis zur Mitte des XVII. Jahrhunderts. (Zeitschrift für Bücherfreunde, März.)

SCHMITZ, H. Die Buchkunst der alten Meister. (Kunstgewerbeblatt, Jän.)

SCHÖLERMANN, W. Die Graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes. (Dekorative Kunst, April.)

VERNEUIL, M. P. s. G. I.

ZUR WESTEN, W. v. Exlibris von Mathilde Ade. (Zeitschrift für Bücherfreunde, März.)

VI. GLAS. KERAMIK

Neuere Arbeiten der königlichen keramischen Fachschule in Höhr. (Sprechsaal, 8.)

CLAY, H. A. Zürich Porcelain. (The Connoisseur, März.)

FÖLZER, E. Die Hydria. Ein Beitrag zur griechischen Vasenkunde. Mit 10 Taf. VIII., 120 S. (Beiträge zur Kunstgeschichte, Neue Folge.) Gr.-8°. Leipzig, E. A. Seemann. Mk. 4.—.

HODGSON, W. Some Old Ming Porcelaines. (The Connoisseur, April.)

LLOYD, C. G. Old Welsh Loughor Delft. (The Connoisseur, April.)

MOUREY, G. Les Animaux en Porcelaine de Copenhague. (Art et Décoration, März.)

PATRONI, G. Vasi Aretini. (Arte ital. dec. e ind., XV, 12.)

Porzellan. (Sprechsaal, 7; aus und über: Porcelaine. A sketch of its nature, art and manufacture by William Burton. London, Paris, Newyork and Melbourne. Cassel & Cie. Lim.)

SOLON, M. L. The Slip Decorated Dishes of Chirk Castle. (The Burlington Magazine, April.)

VALENTINER, W. R. Die spanisch-maurischen Fayencen der Sammlung Beit in London. (Zeitschrift für bildende Kunst, Febr.)

Was wissen wir gegenwärtig von der Erfindungsgeschichte des europäischen Porzellans? (Sprechsaal, 10; nach Ausführungen des Oberbergrates Dr. Heintze in Meißen.)

ZIMMER, W. H. Beitrag zur Kenntnis der flüssigen Porzellanscharffeuerfarben. (Sprechsaal, 7.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

BAUM, Jul., s. G. I.

BROUGHTON, E. Adam. Mantelpieces and Tables. (The Connoisseur, April.)

BÜNKER, J. R. Tischkreuze. (Zeitschrift für österreichische Volkskunde, XII, 1/2.)

CREUTZ, M. Der Schreibtisch für den Reichskommissär Lewald. (Berliner Architekturwelt, X, 1.)

JAUMANN, A. Dresdener Gartenmöbel. (Innendekoration, April.)

KUZMANY, K. M., s. G. I.

LEVETUS, A. S. Schloß Tratzberg in North Tyrol. (The Studio, März.)

RUGE, Cl. Über amerikanisches Wohnen. (Innendekoration, März.)

S. N. Leonid Brailowski-Moskau. (Dekorative Kunst, März.)

WADE, G. A. A Valuable Old Oak Room. (The Connoisseur, März.)

WESLOWSKI. Thronsessel aus dem ehemaligen griechisch-orthodoxen Kloster Moldawitza (Bukowina). (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, III. Folge, V. 9, 10.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

BRITTEN, F. J. Old English Clocks. (The Wetterfield Collection.) Illustr. 4°. London, Lawrence & Jellicoe. 52 s. 6 d.

DIBELIUS, F., s. G. II.

GRAEVENITZ, V. Die Bewaffnung des Gattamelata. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, IV, 5.)

HAMPE, Th. Archivalische Forschungen zur Waffenkunde. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, IV, 5.)

LENZ, E. v. Über Damast. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, IV, 5.)

PAZAUREK. Die Ästhetik des Eisens. (Gewerbeblatt aus Württemberg, 14.)

SARRE, Frdr. Sammlung F. Sarre, Erzeugnisse islam. Kunst. Mit epigraphischen Beiträgen von Eugen Mittwoch. I. Teil: Metall. X, 82 S. mit 54 Abb. und 10 Taf. Lex.-8°. Berlin. (Leipzig, K. W. Hiersemann.)

WEINITZ, F. Die Waffensammlung im fürstlichen Residenzschlosse zu Arolsen. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, IV, 5.)

ZESINGER, A. Der Gießer Samuel Maritz in Bern. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, VIII.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

DALTON, O. M. Byzantine Plate and Jewellery from Cyprus in Mr. Morgans Collection. (The Burlington Magazine, März.)

MASSIAC, L. M. de. Calices anciens en argent. (Fribourg artistique, 1.)

PAHUD, F. St. Maurice, Reliquaire de la Collégiale de St. Nicolas. (Fribourg artistique, 1.)

VENTURI, L. Cassetta d'argenta dorato e cristal di rocca eseguita in Venezia prima del 1587. (Arte ital. dec. e ind. XV, 12.)

WILLOUGHBY L. Norwich. Norwich Corporation Plate. (The Connoisseur, März.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

BUCHENAU, H. Neue Mittelalterfunde aus Österreich. (Numismatische Zeitschrift, XXXVIII, p. 17-33.)

HILL, G. F. Italian Medals in the British Museum. (The Burlington Magazine, März.)

NAGL, A. Das Tiroler Geldwesen unter Erzherzog Siegmund und die Entstehung des Silberguldens. (Numismatische Zeitschrift, XXXVIII, p. 45-169.)

SCHALK, K. Unter Kaiser Leopold I. neu eingeführte Münzsorten. (Numismatische Zeitschrift, XXXVIII, p. 235-243.)

WILLOUGHBY, L. Bury St. Edmunds. (The Connoisseur, April.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

LAUFFER, O. Das historische Museum, sein Wesen und Wirken und sein Unterschied von den Kunst- und Kunstgewerbemuseen. (Museumskunde, III, 1.)

BERLIN

GRAUL, R. Erweiterungs- und Neubauten bei den königlichen Museen in Berlin. (Kunstchronik, XVIII, 18.)

BRAUNSCHWEIG

MEIER, P. J. u. K. STEINACKER. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Braunschweig (mit Ausschluß der Sammlungen.) Herausgegeben vom Geschichtsverein für das Herzogtum Braunschweig. 150 u. III. S. mit Abb. 8°. Wolfenbüttel, J. Zwißler. Mk. 1.20.

DACHAU

DOERING, O. Das Volkskunstmuseum zu Dachau. (Museumskunde, III, 1.)

DRESDEN

Ausstellung „Der gedeckte Tisch". (Innendekoration, März.)

— Kunstgewerbe, Das deutsche, 1906. III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. Mit Beiträgen von F. Schumacher, H. Polzig, C. Gurlitt und anderen. Herausgegeben vom Direktorium der Ausstellung. 303 S. mit Abb. 8°. München, F. Bruckmann. Mk. 15.—.

— R. G. Die erste graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes im Deutschen Buchgewerbemuseum zu Leipzig. (Zeitschrift für bildende Kunst, März.)

— TANDLER, A. Die III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906. (Wiener Bauindustriezeitung, 25.)

HAMBURG

WÜST, F., s. G. IV.

LEIPZIG

R. G., s. G. V.

— SCHÖLERMANN, W., s. G. V.

MAGDEBURG

HAGELSTANGE, A. Das Kaiser Friedrich-Museum der Stadt Magdeburg. (Zeitschrift für bildende Kunst, Jän.)

MAILAND

L. H. Die Druckindustrie auf der Mailänder Ausstellung. (Graphische Revue Österreich-Ungarns, Jän.)

MÜNCHEN

Das Ausstellungswesen in München. (Deutsche Bauzeitung, 3.)

— BURGER, F., s. G. II.

NÜRNBERG

Die Nürnberger Ausstellung. (Archiv für Buchbinderei, Dez.)

PARIS

LEMOISNE, P. A. Exposition de Miniatures du XVIIIe siècle à la Bibliotheque Nationale. (L'Art, 806.)

— UHRY, E. und L. RIOTOR. L'Art décoratif au Salon de l'Automobile. (L'Art décoratif, Dez.)

PRAG

CHYTIL, K. Adalbert Ritter von Lanna und seine Widmung für das Kunstgewerbliche Museum in Prag. (Kunstgewerbeblatt, Feb.)

ROM

RUSCONI, A. J. Exhibition of Drawings by the Old Masters. (The Connoisseur, März.)

STUTTGART

LANGE, R., s. G. I.

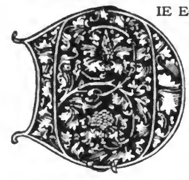
UTRECHT

BREDIUS, A. Le Musée „Kunstliefde" à Utrecht. (L'Art, 808.)

VERSAILLES

PÉRATÉ, A. Versailles. Mit 126 Abb. (Übersetzt von M. Dürr-Borst. IV, 152 S. Gr. 8°. (Berühmte Kunststätten 34.) Leipzig, E. A. Seemann. Mk. 3.—.

ENGLISCHE ARBEITERDÖRFER. I. BOURNVILLE ❧ VON H. E. VON BERLEPSCH-VALENDAS-PLANEGG-MÜNCHEN ❧



DIE Entdeckung neuer Seewege am Ende des XV. und im XVI. Jahrhundert änderte die Stellung der westlichen Länder Europas vollständig. Sie werden von dem Moment ab, wo der offene Ozean die Verbindung mit andern Weltteilen bildet, die Ausgangspunkte des Welthandels; ihnen gegenüber schwindet die vorherrschende Bedeutung der früher mächtigen südeuropäischen Handelsemporien, entsprechend natürlich auch die Bedeutung der im Innern des Kontinents gelegenen Städte, deren Blüte mit dem Mittelmeerhandel in enger Beziehung stand. Die Entwicklung der maritimen Macht Spaniens, Portugals, Frankreichs, Englands und Hollands mußte zu Kämpfen um die Suprematie führen. Trotz der riesigen überseeischen Landerwerbungen ist Spanien relativ rasch zurückgeblieben. Das Ansehen, das der Betrieb von Handel und Gewerbe genoß, war zu gering, um eine mächtige Entfaltung zuzulassen. Das mehr als ausgiebige Zuströmen von Edelmetall allein reichte nicht hin, um zu einer Dauerherrschaft, die nur durch Tätigkeit gesichert wird, zu führen. Es fehlten jene Vorbedingungen, die Frankreich zur hohen Auffassung kulturpolitischer Gesichtspunkte führte, es fehlte ein Richelieu, Colbert, Mazarin, es fehlte die Einsicht für die außerordentliche Bedeutung einer exportfähigen Industrie, die Frankreich groß und reich machte. Das gleiche trifft für Portugal zu. England ist trotz vielfach erfolgreicher Gegenwehr der übrigen westeuropäischen Staaten aus dem langen Ringen um die Erschließung außereuropäischer Besitzungen als Vormacht hervorgegangen. Wohl waren auch deutscherseits Ansätze nach dieser Richtung vorhanden. Die Welser von Augsburg besaßen in Venezuela blühende Niederlassungen, aber kein starker Arm schützte sie. Die Hansa, früher Beherrscherin des englischen Ein- und Ausfuhrhandels (eine Niederlassung in London bestand bis 1597) war bedeutungs- und machtlos geworden. Als dann vollends der dreißigjährige Krieg eine gründliche Zerrüttung der inneren Verhältnisse Deutschlands herbeiführte, war überhaupt jede Möglichkeit einer Machtentfaltung zur See, ohne die keine Kolonialpolitik möglich ist, für lange Zeit ausgeschlossen. Wohl hat ein weitausschauender Souverän, der große Kurfürst von Brandenburg, die Wichtigkeit des Kolonialbesitzes erfaßt; in Guinea wurde sogar der Anfang dazu gemacht; aber mit dem Jahre 1720 verschwand die brandenburgisch-preußische Flagge wieder vom offenen Meer und die Schiffe, von denen sie einst geweht, verfaulten. — England führte den ersten großen, entscheidenden Schlag durch die Vernichtung der spanischen Armada. 1600 erhielt die

ostindische Kompagnie den ersten Freibrief; ins Jahr 1609 fällt die Besetzung der den Spaniern abgenommenen Bermuda-Inseln und damit der Beginn des Entstehens englischer Staatengebilde in Nordamerika. Während des XVII. und XVIII. Jahrhunderts reiht sich unter fortwährenden Kämpfen, bei denen auch gründliche Niederlagen nicht ausblieben, eine Gebietserwerbung an die andere, so daß mit Ende des Jahrhunderts ein englisches Weltreich existierte, größer als irgend eines der vorangegangenen. Damit hängt jene fundamentale Umwälzung zusammen, die aus einem ackerbautreibenden Lande einen Industriestaat machte und eine völlig andere Richtungnahme der Wirtschaftspolitik bedingte. Die Entwicklung ist indes keineswegs bloß merkantilen Wegen gefolgt. Mit der stetigen Erweiterung der äußeren Machtsphäre hat die innerpolitische und geistige Schritt gehalten. Hundert Jahre früher als die französische Revolution das Prinzip: „L'état c'est moi" durchbrach, fiel in England mit dem Haupte Karls I. die Idee des Gottesgnadentums; älter als J. J. Rousseaus Lehren ist die Begründung neuer philosophischer Anschauungen in England durch Locke; länger schon als in irgend einem anderen Lande — die von „Geschlechtern" damals schlecht regierte, dem Namen nach republikanische Schweiz nicht ausgeschlossen — war die Redefreiheit in England zur Tatsache geworden. Gerade diese Umstände wollen in Betracht gezogen sein, wo es sich um die Behandlung neuzeitlicher Errungenschaften handelt.

Wer die mittelalterlichen Bauten Englands studiert, wird sich des Eindrucks nicht entschlagen können, daß daran nicht bloß eine Unsumme künstlerischer Erfindungskraft verausgabt sei, vielmehr wirkt der dabei zu Tage tretende Sinn für konstruktiven Aufbau, für zweckdienliche Behandlung des Materials mindestens ebenso stark. Mit dem Auftreten wesentlich anders gearteter Entwicklungsforderungen wird all diese Intelligenz in neue Bahnen gelenkt, das Wort „Necessity mother of inventions" tausendfältig bewahrheitet. 1690 schon hatte der Marburger Gelehrte Dionysius Papin aus Blois, gestützt auf ältere Versuche Brancas, Torricellis, Guerickes, eine durch Anwendung von Dampfkraft zur Hebung von Lasten in Bewegung gesetzte Vorrichtung erfunden, ja er fuhr wenige Jahre später auf einem durch Dampf getriebenen Schiffe auf der Fulda. Der Erfolg war für Deutschland gleich Null. Der Engländer Savery konstruierte, gestützt auf den ersten Papinschen Versuch, einen durch Dampfkraft betriebenen Entwässerungsapparat für Bergwerke. Ausschlaggebend aber wurde erst James Watts Erfindung, die Dampfmaschine, die eine völlige Veränderung der fabriksmäßigen Produktion hervorrief, ein gut Teil des Handbetriebs überflüssig machte, vor allem im Textilgewerbe. 1738 schon hatte Lewis Paul durch die Verbindung der von ihm erfundenen Streckwalzen mit den Flügelspindeln des Spinnrads die Spinnmaschine hergestellt, mit der er 250 Spindeln gleichzeitig in Bewegung setzte. Die Verbesserungen ließen nicht lange auf sich warten. Ackwright Hargrave (Jenny-Maschine), vor allen Crompton führten weiter ausgebildete Mechanismen ein, die eine nahezu ungeheuerliche Vermehrung der Spindeln



Abb. 1. Broadway, Straße mit alten Häusern

mit sich brachten, bis der „Selfaktor" alles Bisherige überholte. Ein paar Ziffern illustrieren den Aufschwung der Baumwollindustrie am besten. Nach Nostiz* betrug der Wert der eingeführten und verarbeiteten Baumwolle im Jahre 1770: 1 Million Pfund; 1775: 4 Millionen Pfund; 1784: 18 Millionen Pfund; 1800: 56 Millionen Pfund; 1809 über 88 Millionen Pfund; 1819: 133 Millionen Pfund; 1859: 755 Millionen Pfund Sterling. Die Verwendung des Dampfes als motorische Kraft brachte vor allem den Steinkohlenabbau, der bisher nicht von großem Belang war, schnell in die Höhe; damit wiederum stand das rapide Anwachsen der Eisenindustrie, die ebenfalls bisher keine wesentliche Rolle gespielt hatte, im Zusammenhang. In England und Wales wurden zum Beispiel an Roheisen gefördert: 1740: 17.000 Tonnen; 1788: 68.000 Tonnen; 1802: 170.000 Tonnen; 1806: 250.000 Tonnen; 1825: 442.000 Tonnen; 1840: 1,500.000 Tonnen und so weiter.

Noch im Jahre 1770 betrugen die englischen Staatseinnahmen aus landwirtschaftlichen und Handelserträgnissen gleichviel, je 60 Millionen Pfund Sterling. Außer London gab es um dieselbe Zeit keine Stadt von über 30.000 Einwohnern. Das änderte sich mit der Zunahme der für den Export arbeitenden Großbetriebe außerordentlich rasch, denn der Zuzug der ländlichen Bevölkerung, die gezwungenermaßen den Pflug mit der Beschäftigung an der Maschine eintauschte, wuchs schnell ins Enorme. Er bildet den Grund zu jener Wohnungsnot, die geradezu unglaubliche Zustände mit sich brachte, nicht bloß hinsichtlich der Wohnungsdichtigkeit allein, sondern auch in

* H. v. Nostiz, Das Aufsteigen des Arbeiterstandes in England, Jena 1900. Dem Werke sind verschiedene hier benutzte Angaben entnommen.

Bezug auf den sittlichen Zustand einer nach vielen Millionen zählenden Bevölkerungsklasse. Der Ansammlung fast unermeßlicher Reichtümer auf der einen Seite entsprach Not, krassestes Elend, Verkommenheit in jeder Hinsicht auf der andern. Da die Anteilnahme an der Tätigkeit der gesetzgebenden Körperschaften vom Umfang des Grundbesitzes abhängig war, mithin nur die Gentry im Staatswesen ein Wort mitzureden hatte, stellte sich bei dem rasch reich gewordenen, bürgerlichen Kreisen entsprossenen Fabriksherren- und Kapitalistenstand, der mit dem ins Ungemessene anwachsenden Geldbesitz allein keineswegs zufrieden war, das Bedürfnis nach einer dem Besitz entsprechenden sozialen Stellung ein. Der altenglische Feudaladel war ohnehin außerordentlich zusammengeschmolzen; heute vermögen nur ganz wenige Familien ihren Ursprung bis ins XVI. Jahrhundert zurück zu verfolgen. Es wurden also große Summen im Grundbesitz angelegt. Der selbständige Bauer verschwand vollständig. An seine Stelle trat der Landarbeiter, dessen Stellung keineswegs viel besser war als die des städtischen Lohnarbeiters. In Bezirken, wo weniger Industrie war, sank die ländliche Bevölkerungsziffer enorm; in den Fabriksdistrikten stieg sie in ebendemselben Maße. (Im Jahre 1891 zählte man nicht ganz 1½ Millionen Landarbeiter gegen 7½ Millionen gewerblicher Arbeiter.) Der stetige Zuzug von Arbeitskraft nach den Industriezentren ermöglichte die Herabdrückung der Löhne. Um diese immer stärker zurückzuschrauben, wurde, wo es nur immer anging, Frauen- und Kinderarbeit bevorzugt. Mochten dabei Überanstrengung, Krankheiten und so weiter auch eine abnorme Sterblichkeit hervorbringen — das kam nicht in Betracht. Überschuß an Arbeitsangebot war stets vorhanden. Das berüchtigte „Sweating" (Schweißaustreiben, das heißt übermäßiges Ausdehnen der



Abb. 2. Rochester, Alte Fachwerkbauten

Arbeitszeit ohne Lohnerhöhung in überfüllten Werkstätten), dessen gemeingefährliche Seiten übrigens erst 1890 durch einen „Bericht des königlichen Ausschusses für die Arbeiterfrage" im vollsten Umfang festgestellt worden ist, trotzdem der Fall Peel* 1842 schon das Unmenschliche der Zustände aufgedeckt hatte, bildete nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Da die Anlage von auch nur einigermaßen geeigneten Wohnungen in keiner Weise Schritt hielt mit der Bevölkerungszunahme der Städte, entstand eine riesige Preissteigerung der vorhandenen und auf dem an Wert natürlich immerfort



Abb. 3. Straße mit alten Häusern in Broadway

steigenden Boden nur in ungenügendem Maße geschaffenen neuen Wohnungen, deren Erstellung ausschließlich in den Händen rücksichtsloser Spekulanten lag. Man hielt, zäh wie man in England nun einmal ist, am „Einfamilienhaus" fest, belegte die auf solche Weise erbauten Quartiere aber in einer Weise, die nicht glaublich erschiene, wären nicht die Berichte der verschiedenen Regierungskommissionen das unzweifelhafteste Quellenmaterial, in dem ziffernmäßig, durchaus parteilos alles aufgedeckt wurde, was es da aufzudecken gab. Und das war nicht wenig.**

* Die Tochter des Ministers Peel erkrankte lebensgefährlich, weil ein für sie bestimmtes Ballkleid in dem elenden Arbeitsraum, wo es entstand, zum Zudecken eines mit ansteckender Krankheit behafteten Kindes benützt worden war. Ähnliche Fälle sind mehrfach vorgekommen. Die Arbeitszeit der Schneider wie der gesamten Arbeiter der Bekleidungsbranche, die speziell auch heute noch vom Schweißaustreiben betroffen werden, schwenkt zwischen 12 bis 22 Stunden. Die Löhne sind erbärmlich, die Kost infolgedessen unzureichend und schlecht, die Wohnungsverhältnisse ebenso.

** Es seien hier nur einige wenige Angaben bezeichnender Art gemacht, wie sie durch amtliche Feststellungen sich seit dem ersten Bericht über den Gesundheitszustand der Arbeiterbevölkerung (1842) bis in die neueste Zeit darstellen. Die Hauptklage wendet sich zunächst gegen die vollständig vernachlässigten Abzugswege aller Arten von Abfallstoffen, die, vermengt mit verwesenden Tier- und Pflanzenstoffen, große Quartiere einfach verpesten. Am tollsten sieht es in den Höfen aus, wo der Inhalt der Abortgruben den Boden zollhoch überschwemmt. Daß Hunderte von Menschen auf die Benutzung eines Abortes angewiesen sind, dessen Abzüge nicht

Liest man, daß die Bevölkerungsziffer zur Zahl der Häuser in England im Durchschnitt sich verhalte wie 5,32 : 1, in London wie 7,72 : 1, so daß also 5,32 beziehungsweise 7,72 Personen auf ein Haus kommen (Volkszählung von 1893), so ginge man sehr irre, diese Durchschnittsverhältnisziffern bei den Arbeitervierteln von London und Liverpool, Manchester, Birmingham, Leeds und einer ganzen Reihe anderer Städte als Norm anzunehmen. Daß ein und derselbe Raum durch zwei Familien besetzt ist, die darin wohnen,

funktionieren, ist in unzähligen Fällen nachgewiesen; in Manchester beispielsweise kommen in den Arbeitervierteln auf 250 Menschen meist zwei Aborte; diese befinden sich in Höfen, die gleichzeitig bewohnt sind. Kellerwohnungen sind allgemein im Gebrauch. So leben zum Beispiel in Liverpool 35.000 bis 40.000 Menschen in 8000 Kellern. In Manchester liegen die meisten dieser Kellerwohnungen unter dem Wasserspiegel des morastigen, stinkenden Irk. Fälle wie in Gateshead, wo Familien von neun Köpfen einen kleinen Raum und zusammen zwei Betten haben, sind in größeren Fabrikstädten zahlreich. Nach amtlicher Untersuchung in 50 Städten wurde nicht in einer derselben zweckdienliche Beschleußung vorgefunden. In Liverpool wohnen 70.000 Personen in 2400 Höfen. Die Miete vieler Hausbewohner wird aus dem Erträgnis der Düngerhaufen in diesen Höfen bestritten. In einem Bette wurden verschiedene Frauen während des Tages vorgefunden, die nicht ausgehen konnten, weil andere ihre Kleider trugen. Gleichzeitige Bettbenutzung durch mehrere Personen verschiedenen Geschlechts ist eine häufig wiederkehrende Tatsache. Die Trinkwasserversorgung liegt in der Hand von Spekulanten, welche die Leitungen sperren, falls nicht sofortige Bezahlung erfolgt. In einem von 10.000 Menschen bewohnten Viertel Londons hat etwa die Hälfte derselben ein halbes Zimmer zum Bewohnen. Den schlimmsten baulichen Unfug bilden die Back-to-back-Häuser, das heißt jene, deren Rückseiten direkt aneinander stoßen. In Leeds bewohnten noch 1893 200.000 Menschen solche Häuser, deren Zahl seither jährlich um 1200 stieg. Ein Bericht von 1885 bezeichnet die Wohnungsdichtigkeit als öffentliche Schande und betont, daß diese Zustände in London nicht ab-, sondern zunehmen. Die tollsten Beispiele von Verwilderung, die in diesen Quartieren herrscht, gibt Booth, Labour and life of the people of London, 1891, ebenso die in den Daily News erschienene Artikelserie „Horrible London“ und die ebendaselbst 1899 erschienene Arbeit von Haw, „No room to live. The plaint of overcrowded London“. Zusammenfassendes Literaturverzeichnis bei Nostiz.



Abb. 4. Broadway, Haus aus der Mitte des XIX. Jahrhunderts



Abb. 5. Bournville, Älterer Typ der einfachen Arbeiterhäuser. Alex. Harvey, Architekt

arbeiten, essen, schlafen, ist keine Seltenheit. Es kommt aber auch vor, daß sich noch fremde Schlafgänger dazu gesellen und so der Belag eines Zimmers von wenigen Quadratmetern Bodenfläche aus sechs, acht, zehn und zwölf Personen beiderlei Geschlechts, Erwachsenen und Kindern besteht. Die aus solchem Zusammenleben entstehenden Zustände schildert Booth in dem sechsbändigen Werke „Labour and life of the people of London", mit ihm eine Reihe anderer Autoren, unter denen sich durch schonungslose Geißelung der Zustände Staatsmänner der neuesten Zeit wie Salisbury, Chamberlain und andere auszeichnen. Der ständigen Seuchengefahr, die in diesen Verhältnissen, zumal durch die denkbar schlechteste Ableitung der Abfallstoffe liegt, gesellte sich eine andere nicht minder drohende: die außerordentliche Mehrung krimineller Fälle. — Abgesehen davon, daß ungesundes Wohnen die Lebensdauer der Erwachsenen kürzt, die gesunde Entwicklung einer unter solchen Verhältnissen geborenen Generation zur Unmöglichkeit macht, die Leistungsfähigkeit kommender Geschlechter also direkt in Frage gestellt wird, bewirken die Begleitumstände ein allgemeines Sinken aller Begriffe ethischer Art. Die allerniedrigste Lebensanschauung bildet die Regel, das Verbrechen ist unlösbar damit verbunden, denn wo die einfachsten Voraussetzungen sittlicher Art fehlen, ist es kein Wunder, wenn all das fortwährend geschieht, was für den unter höheren Gesichtspunkten Entwickelten mindestens einen moralischen Defekt bedeutet. Will man dabei bedenken, daß bis vor zwei Dezennien das Volksschulwesen ganz im argen lag, die Regelung des Elementarunterrichts erst eine Errungenschaft der aller-

neuesten Zeit ist, aber auch jetzt noch ein gut Teil der schulpflichtigen Kinder keinen Unterricht besucht, so läßt sich der Grund für den in kaum einem anderen Kulturstaat in gleichem Maße vorhandenen, ganz außergewöhnlichen Tiefstand eines großen Bruchteils der Bevölkerung erklären. Die Wirtschaftslehren des XVIII. Jahrhunderts hatten die rücksichtsloseste Ausbeutung der Arbeitenden systematisch eingeleitet und weiter ausgebildet. Die Volksmassen aber, die diesem Schicksal verfielen, wuchsen an Umfang durch den Zuzug, den die immer höher entwickelte Industrie verlangte, der aber auch ganz von selbst eintrat dadurch, daß weite Strecken des besten Kulturlandes in Jagdgründe verwandelt, die bisherigen Kultivatoren desselben mithin brotlos und zum Abzug nach den Städten gezwungen wurden. Die staatliche Gewalt verhielt sich dezennienlange den immer weiter am Lebensmark des Volkes zehrenden Verhältnissen gegenüber vollständig passiv. Das liegt in der Natur der englischen Zustände. Die Gegenbewegung, am heftigsten ausgedrückt durch den Chartismus, der eine allgemeine Revolution beinahe unausbleiblich erscheinen ließ, setzte schon zu Anfang des XIX. Jahrhunderts durch die Begründung von Gewerkvereinen ein, wurde anfangs unterdrückt, hat sich aber dennoch siegreich behauptet, nicht zum mindesten allerdings durch die Tüchtigkeit der organisierten Arbeiter selbst, die indes nur einen Bruchteil der Gesamtarbeiterschaft ausmachen. Vor allem wurde die Bewegung gestützt durch die Assistenz hervorragender Geister, die dem zunehmenden Materialismus den Wert großer, edler Anschauungen, aufgebaut



Abb. 6. Bournville, Das „Alte Dorfwirtshaus“. Alex. Harvey, Architekt



Abb. 7. Bournville, Ein- und Zweifamilienhaus. Alex. Harvey, Architekt

auf philosophischer ebenso wie praktischer Überlegung, entgegen zu setzen hatten. Daneben beschritt die innerstaatliche Entwicklung, hervorgerufen durch die Wandlung in der Zusammensetzung des Unterhauses und seine wachsende Bedeutung, Bahnen, die dem einseitigen Vorwiegen der durch Besitz sozial Emporgestiegenen allmählich jene Grenzen schuf, aus welchen das moderne, vorwiegend demokratische England hervorgehen konnte. Hat auch vielleicht die Angst vor gesundheitlicher Schädigung der Allgemeinheit und vor Gefahren anderer Art allmählich die Begriffe über Notwendigkeit des Arbeiterschutzes* in etwas präzisiertere Formen als früher gebracht — Ursache und stärkste Einwirkung ist jedenfalls weit mehr auf Seite derjenigen zu suchen, die nicht im Joche des heißhungrigen Gelderwerbs stehend, gegen die Leiden ihrer Mitbürger und Mitmenschen Front machten und den starren Sinn der Kapitalmächtigen allmählich durch das Platzgreifen besserer Einsicht beugten, sei es durch die ideale Art ihres Auftretens, wie das bei Carlyle, Denison Maurice, Malcolm, Ludlow, Hughes, Kingsley (dessen Roman Alton Locke von höchster Bedeutung war), Pusey, Disraeli und anderen der Fall war, sei es durch praktische Reformvorschläge, wie sie zum Beispiel von Lord Shaftesbury in Bezug auf das Wohnungswesen der arbeitenden Klassen durchgesetzt wurden. Die stetig weiterschreitende Ausbildung der Trade

* Wie es bis vor nicht gar langer Zeit um diesen bestellt war, möge ein Beispiel unter zahllosen anderen illustrieren. Nostiz berührt es pag. 362; es handelt sich um das Schornsteinfegergewerbe. Kinder im Alter bis zu vier Jahren herunter, auch Mädchen wurden zum Schornsteinfegen verwendet. Sie mußten als Borstwische mit ihrem Leibe, oft nackt, dienen. Um sie herauf zu treiben, stach man sie in die Füße oder zündete Stroh unter ihnen an. Die Verwendung und grausame Behandlung ganz junger Kinder hörte bis zum Gesetz von 1875 nicht auf; durch den tödlichen Unfall eines $7\frac{1}{2}$jährigen und die tödlichen Mißhandlungen eines 14jährigen Kaminfegerlehrlings wurde es ins Leben gerufen.

Unions, der Gewerkvereine von Arbeitern des gleichen Gewerbes, die nicht bloß die materielle Besserstellung, sondern vor allem auch die kulturelle Hebung ihrer Mitglieder bezweckt, den Genuß geistiger Getränke verpönt, dafür aber die Benutzung von Bibliotheken, den Besuch von Vorträgen (hauptsächlich naturwissenschaftlichen Inhalts) und so weiter nach Tunlichkeit fördert, hat anderseits aufs stärkste mitgewirkt. Unterstützt wurden diese Bestrebungen durch die aktive Anteilnahme der gesellschaftlich höchsten Kreise. So seien hier nur die „University settlements" (Universitätsniederlassungen) erwähnt, die sich überall in den Arbeitervierteln der großen Städte gebildet haben und durch den ständigen, freundschaftlichen, nicht bloß belehrenden Verkehr zwischen Gelehrten der englischen Hochschulen und dem Arbeiter den Boden für weit ausholende Kulturarbeit gelegt haben. Toynbee Hall, mitten im verrufensten Londoner Viertel, dem durch die scheußlichen Frauenmorde bekannt gewordenen Whitechapel gelegen, ist eines der glänzendsten Beispiele dafür. Bezeichnend für englische Verhältnisse ist, daß zum Beispiel bei dem Orchester, das sich unter den Hörern der Lehrkurse an dieser Anstalt gebildet hat, Minister Balfour als Mitglied tätig ist, während bei einer andern, die Hebung des Arbeiterstands bezweckenden Gründung, dem Working Mens College im Vorstand neben dem Obersten Richter von England und dem Erzbischof von Canterbury der radikale Gewerkvereinsführer John Burns sitzt und die Liste der unbezahlten Lehrer daselbst die hochgeachtesten Namen aufweist: Lord Roseberry, Herzog von Devonshire, Lord Kimberley, Huxley, Tindall, † Rosetti, † Burne Jones, Sir John Lubbok, Sir Th. Brassey und andere.

Natürlich steht die Wohnungsfrage bei allen gemeinnützigen Unternehmungen mit in vorderster Linie. Sie bietet durch die lange Zeit andauernde Vernachlässigung die meisten Schwierigkeiten. Um so bedeutungsvoller in jeder Hinsicht sind daher zwei gleich mit Aufwand großer Mittel und von großen Gesichtspunkten aus geleitete Vorstöße dieser Art: die Gründung von Bournville bei Birmingham durch George Cadbury und jene von Port Sunlight bei Liverpool durch Lever Bs., deren wesentlicher Zweck, die Seßhaftmachung des Arbeiters in einer Anlage, die himmelweit von jedem Anklang an eine Art von Kasernierung entfernt ist, vollständig erreicht wurde, und zwar unter Begleitumständen, die Gesundheitsverhältnisse, richtiges Verhältnis der Ausgabe für Wohnung zur Gesamteinnahme, freie Bewegung der Bewohner in jeder Richtung, Schaffung aller zu einem Gemeinwesen nötigen Kulturinstitute und künstlerische Behandlung aller in Frage kommenden Schöpfungen in gleichem Maße berücksichtigt zeigen. Diese Gründungen sind von Großindustriellen unter Ausschluß jedweden spekulativen Gedankens ins Leben gerufen worden. Sie bilden heute die Basis einer ganzen Reihe verwandter Projekte, die in verschiedenen Gegenden Englands und Schottlands zur Ausführung gelangen. Der „National Housing Reform Council", 1900 ins Leben gerufen, ist wohl die größte, auf kooperativen Prinzipien aufgebaute Vereinigung, hat sie doch in nicht ganz sechs Jahren ihres

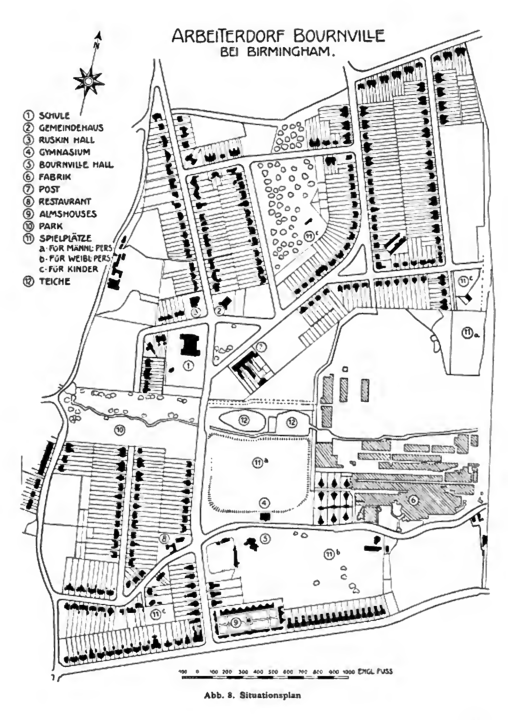


Abb. 8. Situationsplan

Bestehens bereits die Summe von fünf Millionen Pfund Sterling auf die Lösung der Arbeiterwohnungsfrage verwendet. Auch ist solch eine, alle Kreise der Bevölkerung umfassende Korporation allein im stande, dem Bodenwucher in wirksamer Weise entgegenzutreten und die nötigen Gesetze, die keine bevorzugte Klasse im Staat anerkennen, zu schaffen. Dem „Housing Council" gehören zur Zeit über 100 Parlamentsmitglieder, Vertreter der einzelnen Ortsgruppen an. Es ist ganz natürlich, daß unter diesen Verhältnissen ganz andere Möglichkeiten der Ausführung vorliegen, als wenn Städte und Gemeinden vereinzelt auf diesem Gebiet vorgehen. In Deutschland gibt Ulm, nebenbei gesagt, ein glänzendes Beispiel gemeindlicher Fürsorge nach dieser Richtung. — Ein im Sommer 1907 stattfindender internationaler „Housing Congress" wird alle einschlägigen Fragen auf seinem Programm enthalten und gleichzeitig Aufschluß geben über alle parallel laufenden, in verschiedenen Stadien des Werdens begriffenen Pläne. Die „Gartenstadt" ist, da auch hierfür bereits bedeutungsvolle Anfänge (in Hitchin) gemacht sind, ebenfalls als Thema für die Verhandlungen vorgesehen. Das Gesetz über Zwangsexpropriationen aber (Labouring Classes Dwelling Houses Act) dürfte damit wohl einer weit ausgedehnteren Anwendung als bisher entgegengeführt werden.

Bournville* wie Port Sunlight unterscheiden sich von allen übrigen Wohnungsverbesserungsunternehmungen dadurch, daß sie nicht auf Grund von Sanierungsprojekten entstanden sind, außerdem aber die Wohnungsfrage nicht einseitig gelöst zeigen, insofern als lediglich für eine menschenwürdige Unterkunft gesorgt, sondern ein weit höheres Ziel dabei ins Auge gefaßt wurde: Die Heranziehung von Kulturmenschen, denen alle Wege zu einer freien Entfaltung auf Grund erzieherischer Maßnahmen geebnet werden. Das

Abb. 9. Bournville, Bebauung der Einzelgrundstücke. Alex. Harvey, Architekt

* Der Bericht über Bournville, der in dem „Report of Co-operative Congress" niedergelegt ist, sagt: „Das Dorf Bournville ist mehr als ein bloßes Musterdorf, angelegt von einem Menschenfreunde. Solch eine Gründung aus eigenen Mitteln ins Leben gerufen, Männern, Frauen, Kindern zu einem glücklichen Dasein verholfen zu haben, verdiente an sich die größte Anerkennung, indes würde damit bloß die Macht eines reichen Mannes klargestellt worden sein. Ein tatsächlich wichtiger Beitrag zur nationalen Lösung des Wohnproblems wäre es jedoch nicht gewesen. Das Wichtige ist, daß Mr. Cadbury etwas für sich Lebensfähiges schuf, das vor allem unseren Stadtverwaltungen zum Muster dienen kann. Cadbury selbst äußerte sich, als der Londoner Grafschaftsrat daran ging, große Miethäuser für die Arbeiter zu bauen: Ich bedaure es aufs tiefste und halte es für einen beklagenswerten Mißgriff,



Abb. 10. Bournville, „The Triangle". Zwischen Sycamore und Laburnum-Road. Alex. Harvey, Architekt

ist nur möglich unter den Verhältnissen, wie sie hier obgewaltet haben: Der Lostrennung großindustrieller Betriebe aus großstädtischer Umgebung, der Gründung neuer Ansiedlungen auf freiem Land und nach völlig neuen Prinzipien. Obschon in erster Linie rein menschlichen Regungen entsprungen, sind beide keineswegs bloß milde Stiftungen oder Geschenke an Arme, vielmehr stellen sie an die Nutznießer gesunderweise jene Forderungen, die erfüllt sein müssen, soll der Bestand der vorhandenen und die Gründung ähnlicher Schöpfungen dauernd möglich sein. Sie weisen aber gleichzeitig die Wege, wie alles spekulative Unternehmertum ein- für allemal auszuschalten, dem Bodenwucher ein Ziel zu setzen ist und wie weit der Besitzende, sofern er ethische Interessen gegenüber dem wirtschaftlich Schwachen kennt, in der Sorge für Erleichterungen aller Art, auf durchaus geschäftlicher Basis gehen kann, ohne sich selbst zu schädigen oder dem andern allzuschwere Lasten aufzuerlegen. Die Frage, ob der Grundbesitz bedingungslos in den Händen Weniger sich befinden dürfe, oder ob das für die Staatswohlfahrt durch seine Arbeit tätige Volk ein Anrecht auf Grundbesitz habe und ob Zwangsenteignung auch da eintreten könne, wo gemeinnützige Zwecke in Frage kommen, also nicht bloß bei Festungs-, Kanal-, Straßen-, Eisenbahnbauten und so weiter, dürfte in England wohl zuerst zum Austrag gelangen und den Grund zu neuen Begriffen über die Verpflichtung des einzelnen der Gesamtheit gegenüber legen.

Sanierungsprojekte für die dichtbebauten Stadtquartiere der englischen Industriezentren sind seit Mitte des XIX. Jahrhunderts in Menge gemacht,

daß der Arbeiter künftig, wenn auch in anderer Weise ebenso eingepfercht sein soll wie bisher und daß also nur die Bildung neuer „Slums" in Aussicht genommen ist. Unsere Aufgabe muß darin bestehen, unserer Nation eine gesunde physische Entwicklung zu sichern. Nachdem offenes Land noch zu billigen Preisen zu haben ist, möchte ich dem Londoner Grafschaftsrat und allen munizipalen Körperschaften die Entwicklung des Wohnproblems nach dieser Seite hin empfehlen". Philanthropische Renten gibt es wohl kaum. Städteverwaltungen, Genossenschaften, kurzum alle Organisationen müssen mit verzinsbaren, im Laufe der Zeit rückzahlbaren Kapitalien rechnen, sonst taugt das Rechenexempel nichts. Bournville aber ist ein durchaus richtiges Rechenexempel.



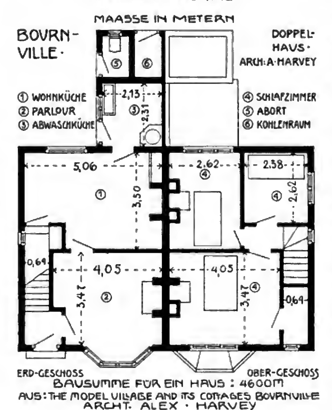


Abb. 11. Bournville. Arbeiterhaus

zum Teil auch ausgeführt worden. Indes wurde eine gründliche und allgemeine Besserung der Verhältnisse doch nicht in vollem Umfang erreicht, einmal weil trotz Aufwands sehr großer Summen die Neubebauung aller in Betracht kommenden Quartiere nicht ausführbar war, sollte die finanzielle Seite der Sache sich nicht ins Ungeheuerliche steigern. Dagegen spricht die kühle englische Überlegung, die sich nicht mit utopischen Dingen befaßt. Dann aber mußte, um gesundheitlich akzeptable Bauten zu haben, ein Plus an Luft und Licht geschaffen, die alte Baustätte also nicht wieder im früheren Umfang überbaut werden. Damit ging Raum verloren, mithin wurde für weniger Bewohner als früher Platz geschaffen. Weiters durfte die Wohnungsdichtigkeit nicht den früheren Grad erreichen. Damit war abermals ein Teil der früher auf dem gleichen Boden Ansässigen verdrängt. Den Verdrängten aber mußte schließlich doch auch wieder eine Unterkunftsstätte geschaffen werden. Man machte dabei die Erfahrung, daß durch die Niederlegung großer, schlechter Quartiere bloß eine noch stärkere Überfüllung der

nächstliegenden Viertel, also eine tatsächliche Verschlimmerung der Zustände eintrat. Trotz der Verausgabung von Millionen und Millionen ist daher beim Umbau städtischer Arbeiterquartiere relativ wenig erreicht worden. Bei vielen dieser Sanierungsprojekte wurde das bisherige System, das „Einfamilienhaus", durch die vierstöckige Mietskaserne ersetzt. Die Nachteile dieses Wohnungssystems, zumal für Leute, die Ordnung, Reinlichkeit und halbwegs gute Aufführung nicht als einen wesentlichen Faktor des Zusammenlebens Vieler unter einem Dache anerkennen, sind zu offenkundig, als daß sie hier des näheren erörtert zu werden brauchen. Dementsprechend sind auch die englischen Erfahrungen ausgefallen. Wenn aus schlechten, ungeziefererfüllten* Höhlen kommende Menschen, bei denen völlige Verkommenheit aller Lebensanschauungen die Regel bildet, sich plötzlich gemeinsam der Forderung gegenübergestellt sehen, die ihnen unter dem gleichen Dache angewiesenen Räume gut im stand zu halten und in sich selbst auch etwas lichteren Möglichkeiten Raum zur Entfaltung zu gönnen, so versagen sie in den allermeisten Fällen. Es war also auf diesem Wege nicht allzu viel zur Besserung beigetragen. Ein tatsächlicher Umschwung war nur zu erwarten, wenn ein guter Teil der bisherigen Quartiere gänzlich frei und in erster Linie jenen reserviert wurde, die durch die Art ihrer Beschäftigung (Gelegenheitsarbeit beim Schiffsverkehr zum Beispiel) an die Stadt gebunden sind, während der eigentliche industrielle, einer bestimmten Gewerbebranche angehörende Arbeiter seinen Wohnsitz außerhalb der Stadt nehmen, zwecks Verbindung mit der Arbeitsstätte die zahlreichen Verkehrswege unter Zugeständnis besonderer Begünstigungen (Arbeiter zahlen ermäßigte Preise) benützen konnte. Das ist zum Teil mit Glück versucht worden, beispielsweise in Richmond bei London. Es sei hier auf die einschlägigen Ausführungen von Walther Lehwess, Englische Arbeiterwohnungen, Berlin 1904, weiter auf den Artikel in der „Concordia, Zeitschrift der Zentralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen": Zwölfte Informationsreise der Zentralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen nach England und Schottland, 1904, 1 bis 5 und 1905, 8, verwiesen.



Abb. 12. Bournville, Treppenanlage in einem Arbeiterhause. Alex. Harvey, Architekt

* Lord Shaftesbury erwähnt unter anderem in seinen Berichten, daß bei der Niederlegung einzelner Straßen die beim Abbruche der Häuser beschäftigten Arbeiter aus Ekel vor dem alle Wände bedeckenden Ungeziefer die Flucht ergriffen und man zur Beseitigung dieser zahllosen Bewohner der „Einfamilienhäuser" anhaltende Wassergüsse, durch Feuerspritzen appliziert, anwendete. In der Artikelserie „Horrible London", welche die „Daily News" in den verflossenen Achtzigerjahren publizierten, sind ähnliche Dinge besprochen.

George Cadbury, dessen große Kakaofabriken früher in Birmingham sich befanden, verwarf den Plan, die von seinen Arbeitern hauptsächlich bewohnten Viertel einem Umbau zu unterziehen oder, wie er selbst sagte, neue „Slums" (Unterkunftsstätten geringster Art) an Stelle der alten zu setzen, ging doch seine durchaus richtige Überzeugung dahin, daß mit einer Verbesserung der Wohnung allein keine nennenswerten Resultate für die allgemeine kulturelle Hebung des Arbeiterstands erreicht würden. Sein weiter Blick hatte andere Ziele im Auge: Er wollte erzieherisch nicht bloß durch eine von Grund aus verbesserte Art der baulichen Gestaltung wirken, nicht bloß alte Schäden mehr oder minder gut ausbessern, sondern den Arbeiter auch außer den nächstliegenden Existenzfragen auf eine höhere Entwicklungsstufe heben. Freilich hatte er dabei das Entgegenkommen intelligenter Menschen zu erwarten, die unter weit schwierigeren Verhältnissen als zum Beispiel der deutsche Arbeiter die eigene ständige Hebung und materielle Besserstellung anstreben und dabei den Standpunkt nicht aus dem Auge verlieren, daß die Bezeichnung eines „Gentleman" auch ihnen nicht abhanden kommen dürfe. Die englischen Gewerkvereine sind trotz aller gegenseitig festen Abmachungen zum Schutze der eigenen Interessen niemals jener Verhetzung verfallen, die auf dem Kontinent ein Merkmal der Arbeiterbewegung geworden ist und zu einer Art des Verkehrs in strittigen Angelegenheiten geführt hat, den kein englischer Gewerkvereinler mehr als „gentlemanlike" bezeichnen würde.

Vier englische Meilen (sechs Kilometer) südwestlich von Birmingham liegt das umfangreiche, hügelige, zum Teil mit prächtigen alten Bäumen bestandene Terrain (siehe Situationsplan, Abb. 8), fünfthalbhundert Acres (1 Acre gleich 4046,71 Quadratmeter) groß, das Cadbury im ganzen erstand, um darauf eine Neuschöpfung erstehen zu lassen, der zwar hinsichtlich der Gestaltung der Bauweise ein ähnliches Prinzip zu Grunde liegt, wie es Norman Shaw bei der Anlage seiner Einfamilienhäuser-Kolonie in Turnham Green bei London zum ersten Male in Anwendung brachte, die aber als „Arbeiterdorf" dennoch ganz neu war und anfangs viele Zweifel hinsichtlich ihrer Rentabilität wachrief. Cadbury hat indes, ohne für sich auch nur den entferntesten Gedanken eines Gewinns zu hegen, mit außerordentlichem Scharfblick nicht bloß alle materiellen Fragen günstig gelöst, sondern, nachdem die Lebensfähigkeit seiner Art des Vorgehens glänzend erwiesen war, den Anstoß zu einer Reihe ähnlicher Unternehmungen gegeben, die zweifelsohne von ganz außerordentlichem Einfluß auf die zukünftige Gestaltung der englischen Arbeiterfrage sein werden. Diese entwickelt sich ja überhaupt auf wesentlich anderer Basis als der Traum eines Zukunftsstaates in den entsprechenden Kreisen des Kontinents.

Die ganze Anlage ist verteilt auf zwei Hügelrücken, zwischen denen ein prächtiger, bachdurchflossener Talgrund sich hinzieht, eingenommen zum Teil durch einen schönen Park, weiter von Teichen (zum Baden) und von dem größten aller Spielplätze, deren Bournville verschiedene aufzuweisen

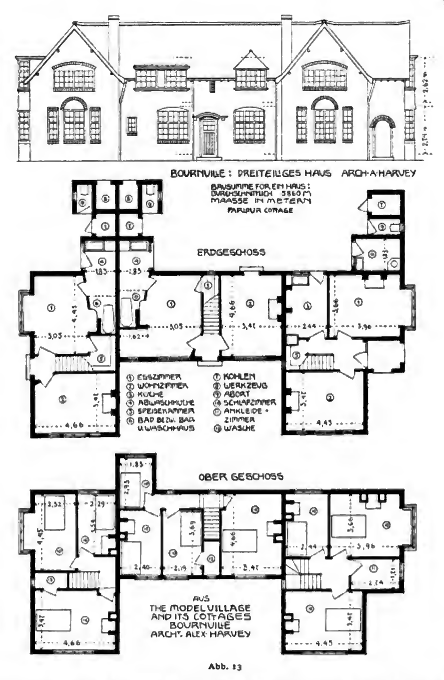


Abb. 13

hat. Die Bebauung ist, wie aus dem Plan ersichtlich, weit entfernt von jener Terrainteilung in quadratische Blocks, die bei den meisten kontinentalen Arbeiterniederlassungen die architektonische Bildwirkung von vornherein zur

Unmöglichkeit machen. Die Straßenzüge wurden vielmehr, der Terrainbewegung folgend und mit Rücksicht auf möglichst ausgiebige Besonnung der daran liegenden Häuserkomplexe, gleichzeitig aber auch mit unglaublich viel künstlerischem Geschick für die Entwicklung reizvoller Bildwirkung, der Hauptsache nach in der Richtung von Nord nach Süd, in einer Breite von 12,30 Meter angelegt. (Beispiel einer Straßenanlage Abb. 10.) Rechnet man die den Häusergruppen vorgelagerten 6,05 Meter tiefen Vorgärten hinzu, so ergibt sich von einer Hausreihe zur gegenüberliegenden eine Breite von 25 Meter. Größere baumbestandene Flächen (zum Beispiel „The Green") zwischen den Haupthäusergruppen, die Baumbepflanzung der Straßen, im Talgrunde der Park, am südlichen Hügelhang ein großer „Recreation Ground", dessen hochwipfelige Silhouette die davor liegenden Architekturen überragt — all das schafft Blicke von größtem Reize, wozu natürlich die einzelnen Gebäudekomplexe, vor allem die in bevorzugter Lage errichteten öffentlichen Gebäude: Schule, Gemeindehaus, Ruskin Hall, Gymnasium, Bournville Hall und so weiter, in ihrer mannigfaltigen Ausbildung wesentlich beitragen. Der Blick von den Höhen in die weite, schöne Landschaft, über der mächtige Wolkengebilde dahinziehen, ist geradezu entzückend. — Ausgehend von dem erzieherisch vorzüglichen Prinzip, daß die arbeitende Bevölkerung in ihren freien Stunden sich mit Gartenkultur beschäftigen solle, hat der Gründer der Anlage Sorge dafür getragen, daß jedem Hause ein genügend großes Stück Gartenland (durchschnittlich 600 Yard, gleich etwas über 50 Quadratmeter, Vorgarten nicht mitgerechnet) zwecks Gemüse- und Obstbau zugehöre. (Siehe Plan, Abb. 9.)

Bei Bezug eines Hauses durch den Mieter oder Käufer* wird der Garten in bebautem Zustand mitübergeben. Der Vorgarten dient ausschließlich der Blumenzucht, die in wahrhaft künstlerischer Weise betrieben, zu den alljährlich veranstalteten Blumenausstellungen (Rosen, Chrysanthemen und so weiter) ganz hervorragende Resultate liefert. Der Gemüse- und Obstbau dagegen reicht nicht bloß für die Bedürfnisse der Hausbewohner hinlänglich aus, er bringt vielmehr einzelnen, die mit ganz besonderem Eifer der Sache obliegen, durchschnittlich für jede Woche des Jahres eine Überschußeinnahme von 1½ Shilling, womit die ohnehin sehr billigen Mieten zum Teil bezahlt werden. Trotz Verbauung des Terrains durch Häuser, Straßen und so weiter liefert der Boden infolge der vorzüglichen Kultur heute den sechsfachen Ertrag dessen, was er früher hervorbrachte, ein Resultat, das in weiter ausgedehntem Maßstab erzielt nationalökonomisch von höchster Bedeutung werden kann. Die englische Bodenkultur liefert, wohl infolge des Pachtsystems, das nicht, was sie bei intensiverer Inangriffnahme zu liefern im stande wäre. Um den Bewohnern, die des Gartenbaus unkundig sind, die nötige Anleitung zu geben, sind zwei Obergärtner mit einer Reihe von Gehilfen vorhanden. Für die Jugend sind Gärtnerklassen eingerichtet. Um das

* Anfangs wurden die Häuser verkauft, indes ist man davon abgekommen. Sie sind zum größeren Teil vermietet, ohne daß die Stabilität der Bevölkerung Schaden gelitten hat.



Abb. 14. Bournville, Älteres Drei-, neueres Zweifamilienhaus. Alex. Harvey, Architekt

Bild zu vervollständigen, das dem großherzigen Gründer vorschwebte, als er den Grundsatz aussprach, der Arbeiter „must be brought back to the land", sei hinzugefügt, daß die ganze auf 250.000 Pfund gewertete Stiftung, zu der später noch die Schenkung eines Schul- und Gemeindehauses sowie andere

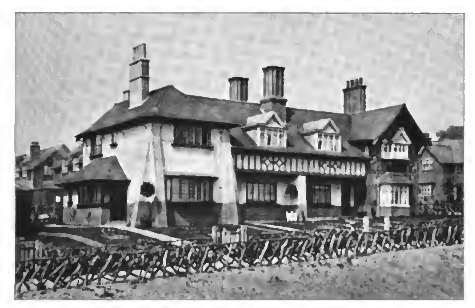


Abb. 15. Bournville, Gruppenbau von vier Häusern. Alex. Harvey, Architekt

Zuwendungen traten, seit Dezember 1900 dem „Bournville Village Trust"* überwiesen wurde unter völliger Verzichtleistung auf jeden Anspruch von Seite des Gründers und seiner Erben. Es wurde nur der Wunsch ausgesprochen, die Unternehmung möge gemäß dem bisherigen Zwecke weiter entwickelt, der Ausschank von alkoholischen Getränken auch in Zukunft vermieden werden. Ausgeschlossen sollen wie bisher alle einseitig politischen und religiösen Beeinflussungen bleiben. Die Nutznießung involviert keinerlei Verpflichtungen irgendwelcher Art, wie sie sehr häufig bei Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen auf dem Kontinent als Conditio sine qua non, zum Beispiel in politischer Beziehung, vorausgesetzt werden. Auch soll dieselbe



Abb. 16. Bournville. Doppelwohnhaus mit Verkaufsladen. Alex. Harvey, Architekt

keineswegs ausschließlich den Arbeitern der Cadburyschen Fabriken zu Gute kommen. Dieser Umstand erklärt es, daß etwa 50 Prozent der Einwohner von Bournville in gar keinen Beziehungen zu dem dortigen Etablissement stehen, sondern in anderen Betrieben und Geschäften ihr Brot verdienen. Aller Gewinn, der aus den Einnahmen sich ergibt, muß zu Erweiterungen der Unternehmungen des Trusts verwendet und darf keinem andern Zweck zugeführt werden. Neuerdings hat ein anonymer Schenker dem Trust weitere 44 Acres Land überweisen lassen.

Der heutige Bestand an Gebäuden beträgt zirka 600 Einfamilienwohnhäuser mit einer Bevölkerung von etwas über 3000 Seelen. Gegenüber der Sterblichkeit in den Städten, die beim Durchschnitt von vier Jahren 10,5 vom

* Dem Vorstande des Bournville-Trusts, Herrn John Barlow, sei an dieser Stelle gedankt für sein liebenswürdiges Entgegenkommen, das er dem Verfasser dieser Zeilen persönlich durch Überlassung aller einschlägigen Materialien angedeihen ließ, ebenso Herrn Alexander Harvey, dem architektonischen Schöpfer von Bournville.

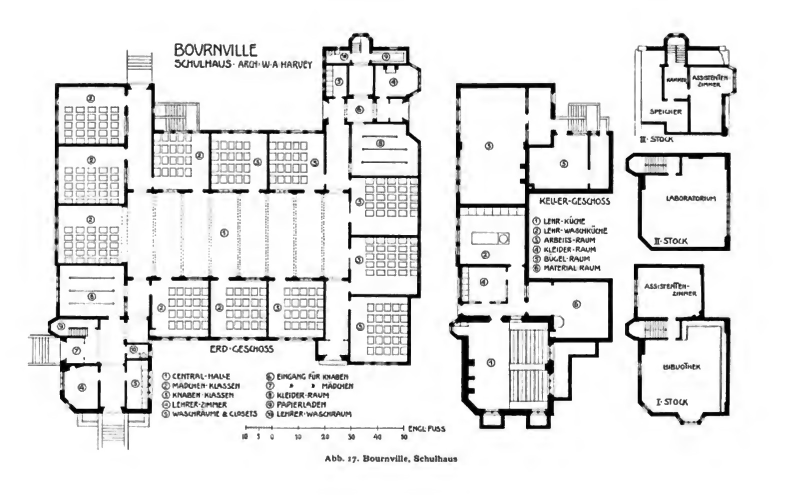


Abb. 17. Bournville, Schulhaus



Abb. 18. Bournville, Schulhaus. Alex. Harvey, Architekt

Tausend, für ganz England und Wales 15,7 vom Tausend beträgt, zeigt sie für Bournville die niedrige Ziffer von 7,3. Stärker ist der Unterschied in der Kindersterblichkeit: Bournville (Vierjahrdurchschnitt) 72,5 von 1000 Lebendgeburten (Städte 100 vom Tausend, ganz England inklusive Wales 134,5, also das Doppelte). Natürlich wurde bei einer so großzügig geplanten Anlage keine hygienische Forderung übersehen. Ausreichende Versorgung mit gutem Trinkwasser und Kanalisation sind gleich vom Anfang an als grundlegende Faktoren berücksichtigt worden. Desgleichen wurden auch sofort alle Rohrstränge für Beleuchtungszwecke im Planentwurfe vorgesehen und auf diese Weise das ewige Aufreißen der Verkehrswege, wie es in verschiedenen kontinentalen Großstädten ständig in Szene gesetzt wird, vermieden. Wer Bournville eingehend studiert, lernt überhaupt einsehen, was weitblickende Menschen alles in den Bereich ihrer Überlegung ziehen, gegensätzlich zu der vielenorts eingebürgerten Gepflogenheit, immer recht schön langsam eines nach dem andern mit bureaukratischer Bequemlichkeit zu tun.

Die Baupachtzeit (lease) beträgt in England durchschnittlich 99 Jahre, das heißt, Grund und Boden mitsamt den daraufstehenden Gebäuden gehen nach Ablauf dieser Zeit an den eigentlichen Besitzer wieder über. In Bournville ist der Termin auf die zehnfache Zeit, 999 Jahre, verlängert worden, so daß das erworbene Eigentumsrecht sozusagen ein dauerndes ist. Wird ein Haus vom Eigentümer verkauft, so kann es nur an den Trust übergehen, der es entweder weiterhin vermietet oder käuflich ohne Preisaufschlag veräußert. Auf diese Weise ist dem Spekulationswucher ein für allemal ein Riegel geschoben, ein Verfahren, das auch bei den neuen Arbeiterniederlassungen in



Abb. 19. Bournville, Halle im Gemeindehause. Alex. Harvey, Architekt

Ulm an der Donau eingehalten wird. Da der Staat, nicht bloß in England, der Arbeiterwohnungsfrage, dem wichtigsten Problem auf dem Gebiet der sozialen Entwicklung, durchschnittlich wenig Interesse gezeigt, die Hauptsache vielmehr den Privat- oder gemeindlichen Unternehmungen überlassen hat, so erscheint es, um allen Eingriffen der Bodenwucherer einen Riegel zu schieben, durchaus notwendig, daß da, wo Munizipien sich mit der Sache befassen, gerade dieser Umstand in allererster Linie Berücksichtigung finde, die Spekulation ein für allemal von Eingriffen in die Entwicklung und den Bestand solcher Kolonien ausgeschlossen werde.

Die Häuser sind entweder Einzelobjekte oder zu zweien, dreien, öfters auch zu vieren in Gruppenbauten vereinigt. Die möglichst vorteilhafte Grundrißlösung des kleinen bürgerlichen Wohnhauses ist, wie schon früher bemerkt, zuerst in der Kolonie von Turnham Green bei London durch Norman Shaw, den bekannten Bahnbrecher für neuzeitliche Wohnhausanlagen,* anfangs der Sechzigerjahre des vergangenen Jahrhunderts festgelegt, worden. Auf seine Arbeiten baut sich ein gut Teil dessen auf, was die Charakteristik des modernen englischen, in sich abgeschlossenen Einfamilienwohnhauses ausmacht,

* Vergl. Hermann Muthesius, Das englische Haus, I. 199 (Berlin, Wasmuth). Muthesius hat das große Verdienst, als erster in zusammenfassender Weise die Entwicklung des englischen Hausbaues klargelegt zu haben. Schreiber dieses dankt ihm für die mannigfaltigen Anregungen, die ihm sowohl durch das genannte Werk als auch durch persönliche Hinweise zu Teil wurden.

auch die Lösung des Arbeiterhausproblems, wie sie in Bournville* und Port Sunlight zum ersten Male, und zwar gleich in umfangreichem Maßstabe praktisch Gestalt gewann. Begonnen wurde mit dem Bau einiger Häuser in Bournville 1879. Die Hauptbauperiode aber fällt auf 1895 und die folgenden Jahre. Damals entstanden im ersten Sommer gleich 200 Häuser, die sich in der Grundrißdisposition, vor allem aber in der äußeren Erscheinung ganz wesentlich von den ersten Ansätzen unterscheiden. (Früheste Häuser siehe Abb. 5.) Sie bedeuten neben den Anlagen von Port Sunlight überhaupt das beste, was auf diesem Gebiet bisher geschaffen worden ist. Auf sechs Acres (24280,26 Quadratmeter) stehen, Straßen mit eingerechnet, durchschnittlich sechs Wohnhäuser. Je nach der Höhe des Miet-, beziehungsweise Kaufpreises variiert die Zahl und Größe der Wohngelasse. Bezeichnend wie für das englische Haus überhaupt ist auch bei diesen Anlagen die Berücksichtigung der wirtschaftlichen Nebengelasse. Nicht ein Haus ist ohne Spülküche, die meisten enthalten Badegelegenheiten oder Badezimmer, Speisekammern, eigenen Raum für Brennmaterial, oft auch Werkzeugkammern, fest eingebaute Schränke. Dagegen fällt die Unterkellerung überall weg, was hinsichtlich der Baukosten von Belang ist. Wohnküche und Spülküche nebst Wirtschaftsgelaß im Parterre, drei Schlafzimmer, wovon eines von bescheidenen Dimensionen, enthalten selbst die billigsten Wohnungen, deren Wochenmietpreis 4 Shilling 6 Pence (jährlich 11 Pfund 14 Shilling gleich 235 Mark) beträgt. Die darauf entfallenden Steuern hat der Mieter selbst zu tragen. Abbildung 11 gibt den Typus einer Doppelanlage solch eines einfachen Hauses. Man könnte ihn den „Cottage-Typus" schlechtweg nennen. Aus den Maßen erhellt, daß die Stockwerkshöhen geringer genommen sind, als man sie zum Beispiel nach deutschen Bauvorschriften zu bemessen hätte, um das gesetzlich kubische Luftmaß, wie es sich der Kopfzahl der Bewohner entsprechend (bei Neubauten**) zu gestalten hat, zu erreichen. Das englische Klima erlaubt eine weit ausgiebigere, andauernde Lüftung der Wohnungen als das kontinentale. Der Engländer ist überhaupt mehr Luftmensch als die nördlichen Kontinentalen es sind, die sich — wozu ist nicht recht klar — selbst in den Wohnungen des Mittelstands Zimmerhöhen leisten, die ohne

* Die hier mitgeteilten Grund- und Aufrisse sind dem Buche Alex. Harveys: The Model Village and its Cottages Bournville, London, bei Batsford, 1906, mit Genehmigung des Autors entnommen. Harvey ist, wie schon früher bemerkt, der architektonische Schöpfer von Bournville. Neuerdings ist auch Architekt H. B. Tylor daselbst tätig.

** Daß eine große Zahl deutscher derart belegter Arbeiterwohnungen den gesetzlichen Vorschriften keineswegs entspricht, erhellt zur Genüge aus den Mitteilungen, wie sie zum Beispiel in der Schrift Dr. K. Singers, stellvertretenden Direktors des statistischen Amtes von München, „Die Wohnungen der Minderbemittelten in München", weiter C. Schirmers: „Das Wohnungselend der Minderbemittelten in München", und anderer auf Grund statistischer Erhebungen gegeben sind. Unter den in Deutschland vorhandenen Ansätzen zur Lösung der Wohnungskalamität ist manches von privater Seite geschehen. Indes ist die Nutzberechtigung dabei vielfach von der Erfüllung gewisser Voraussetzungen abhängig gemacht, die dem Arbeiter jedwede freie Bewegungsmöglichkeit versagen und ihn durchaus abhängig machen vom Fabriksherrn. Daher denn auch die ziemlich allgemeine Abneigung gegen die Ansiedlung in Kolonien. Näheres darüber im 114. Band der Schriften des Vereins für Sozialpolitik. Der neue deutsche Reichstag, dessen liberale Partei bei den Wahlen vor allem „Ausbau der sozialen Gesetzgebung" versprach, hätte eigentlich genügende Gelegenheit, einmal die Frage des Wohnungselends der Minderbemittelten zum Gegenstand nicht bloß von Prüfungen und Untersuchungen (deren gibt es gerade genug), sondern von Taten zu machen.



Abb. 20. Bournville, Gemeindehaus. Alex. Harvey, Architekt

weiters als irrationell bezeichnet werden müssen. Anderseits erhebt weder der Verstand der Mieter, noch weniger aber derjenige der baulichen Gesetzgeber Einspruch gegen die Anlage großer, von Ost nach West laufender Straßenzüge, deren eine Seite, die Front nach Norden, nie von einem Sonnenstrahl getroffen werden. In einer der neuen Villenkolonien nächst München ist beispielsweise die anderthalb Kilometer lange Hauptstraße sorgsam so angelegt worden, daß Treppenhäuser, Küchen, Wasserklosettes und so weiter der einen Straßenseite nach Süden, also nach der Sonnenseite liegen, die Wohnräume aber nach Norden. Dafür zieht man aufs Land! Dafür sind die Erbauer solch irrationell angelegter Kolonien „studierte" Leute! . . . „Es erben sich Gesetz und Regel — wie eine ewige Krankheit fort . . ."

Die Horizontalausmaße der Räume dieser Arbeiterwohnungen entsprechen dem Erfahrungsresultat, daß in Häusern, wo keine Dienstboten zwecks Verrichtung der Hausarbeit vorhanden sind, ein gewisses Höchstmaß nicht überschritten werden soll. Geschieht es dennoch, so ist die sorgsame Instandhaltung nicht mehr möglich, zumal da nicht, wo die weiblichen Mitglieder kleiner Haushaltungen für häusliche Verrichtungen nicht gerade begeistert sind. Wo weiter die Entwöhnung vom Alkoholgenuß die Menschen zu richtigem Überlegen führt, treten offenbar auch in dieser Hinsicht andere Verhältnisse ein. Bournville liefert den Beweis dafür.

Die Preise für größere, an Raumzahl reichere Häuser, man könnte sie „Parlour-Häuser" nennen, in Bournville, gehen von dem genannten niedrigsten Satze (er gilt für 15 Häuser) aufwärts zu fünf Shilling drei Pence (62 Häuser),

sechs Schilling (122 Häuser) bis zu acht Shilling die Woche (416 Mark pro Jahr). Letztere müssen als geradezu elegant bezeichnet werden. Eine Stadtwohnung von gleicher Qualität, aber nicht mit den nämlichen gesundheitlichen Vorzügen, wäre nicht um den doppelten, selbst nicht um den dreifachen Preis zu haben. Abbildung 13 gibt eine Dreihäuseranlage der Parlour-Art, aus der ersichtlich ist, auf welcher Höhe der Ausbildung sich die besseren Wohnungen befinden. Was beim Hause des Wohlhabenden in den Wohnräumen eine große Rolle spielt — der fast ganz in Glas ausgeführte Erker, der Fenstersitz und der Kaminwinkel —, er fehlt auch diesen Arbeiterwohnungen nicht, von denen auch nicht eine einzige zu vermieten oder zu verkaufen war, als Schreiber dieser Zeilen einige Zeit in Bournville weilte. Die Stuben sind außerordentlich behaglich, sonnig, hell. Es ist ein Vergnügen,



Abb. 21. Bournville, Postgebäude und Verkaufsladen. H. B. Tylor, Architekt

die Häuser zu besuchen.* Badegelegenheit fehlt nur bei den ältesten. In den neueren ist sie verschiedenartig untergebracht: versenkt im Boden der Abwaschküche, in Verbindung mit Warm- und Kaltwasserzuleitung und gewöhnlich mit einem in Falzen liegenden Deckel verschlossen; bei anderen ist die Badewanne um die Zuleitungsrohre (als Achse) drehbar, im Stande der Nichtbenutzung in einem Wandschrank untergebracht, versperrt also keinen Platz. Bei den räumlich ausgedehnteren Wohnungen des zweiten Typus ist durchwegs ein eigentliches Badezimmer im Plane vorgesehen. Sorgfältigste Berücksichtigung erfuhr die ausgiebige Belichtung der Räume. Das Fenster ist seiner ursprünglichen Bestimmung wieder zugeführt, nicht bloß als überhöhter Mauerschlitz, sondern als horizontal aus-

* Man vergleiche damit, was E. Dückershoff, ein in den Bergwerken von Newcastle tätiger deutscher Bergarbeiter, in seiner Schrift: „Wie der englische Arbeiter lebt" (Dresden, V. Böhmert), in dieser Beziehung äußert: „Ich habe in Deutschland sehr viel Arbeiterkolonien besucht. Das Äußere ist da immer sehr schön im Vergleich zu den englischen Arbeiterkolonien, aber inwendig sieht es manchmal recht trübselig aus, wogegen man hier in jeder Arbeiterfamilie einen gewissen Wohlstand wahrnimmt" und so weiter.

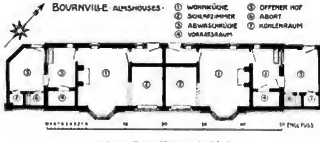
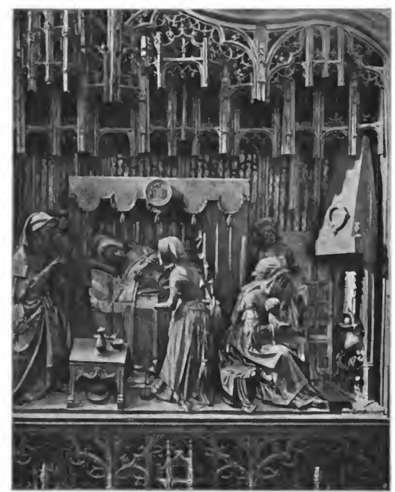


Abb. 22. Ewen Harper, Architekt

gebildete Öffnung behandelt, so daß selbst in den Zeiten niedrigen Sonnenstands ausgiebige Durchstrahlung stattfindet. Der meist bis ins erste (Dach-) Geschoß emporgeführte Erker läßt eine Fülle von Licht einfallen. Das Sprossenwerk ist durchwegs in weißer Ölfarbe gestrichen. Gegensätzlich zu deutschen Vorschriften, die selbst bei Arbeiterhäusern 1 Meter Treppenbreite verlangen — bei Einfamilienhäusern eine überflüssige Raumverschwendung — sind die Verbindungen von Stockwerk zu Stockwerk höchstens 70 Zentimeter breit (Abb. 12). Das genügt für den gegebenen Fall vollauf; eingebaute Schränke machen den Transport umfangreicher Möbelstücke über die Treppen überflüssig. — Die Dicke der technisch vorzüglich ausgeführten Mauern beträgt durchwegs einen Stein, nicht mehr. Das ist freilich auch nur in dem milden insularen Klima, wo Schnee nie lange liegen bleibt, und bei der Wohlfeilheit der Kohle möglich. Weitere Ersparnisse, nicht etwa auf Kosten der Solidität des Baues, werden dadurch gemacht, daß die Holzstärken bei Stockwerksfußboden und Dachgebälk weit geringere sind, als auf dem Kontinent. Die Dachkonstruktion ist einfach, die äußere Form überall von ausgezeichneter Wirkung. In der Einfachheit der aufgewendeten Mittel liegt überhaupt der wesentliche Reiz aller Häuser in Bournville, mögen sie nun in Putz-



Abb. 23. Bournville, Hof der „Almshouses". Ewen Harper, Architekt



Seitenteil eines spätgotischen Altars aus der Marienkirche in Lübeck

flächen, in sauber verfugtem Backstein oder in Riegelwerk ausgeführt sein. Die Anlehnung an das alte englische Bauernhaus (Abb. 1, 2, 3, 4) ist vielfach geradezu betont, jedoch in ganz anderer Art, als es zum Beispiel in den deutschen, den Schweizer Alpen an Landhäusern, Gasthöfen und so weiter der Fall ist. Nirgends auch nur eine Spur von überflüssigen Beigaben, nirgends kleinlich spielerische Motive, wie sie das unglückselige Zeitalter der Neu-Deutschrenaissance mit sich brachte und noch bringt, nirgends das gänzlich verfehlte Übersetzen großer Formen ins dimensional Kleine, überall Sachlichkeit, strengstes Maßhalten, dabei technische Vollkommenheit und nirgends ermüdende Wiederholungen. Die englischen Architekten studieren nicht bloß die dekorative Wirkung älterer Bauten, sie lehnen sich vor allem an das handwerklich Vorzügliche alter Bauweise an. Verfasser dieses hatte unter anderem Gelegenheit, unter persönlicher Führung des Architekten Ashbee den Ausbau einer nicht sehr umfangreichen, ziemlich ruinösen frühmittelalterlichen Anlage in der Nähe von Campden zu sehen und dabei die technische Sorgfalt zu bewundern, womit die Ausbesserung der alten Teile, der Anschluß der neuen bewerkstelligt wurde. Der Kampf der Arbeiter um ihre Rechte hat in England jenen Rückgang der handwerklichen Tüchtigkeit



Mittelalterlicher Schlafraum aus der landesfürstlichen Burg in Meran

nicht zur Folge gehabt, wie er anderweitig in vielfach geradezu erschreckender Weise nach und nach sich einstellt. Die Gewerkvereine setzen als Grundbedingung der Mitgliedschaft ein durchaus geschultes Können voraus und ihre Mitglieder halten den Grundsatz als etwas Selbstverständliches ein, daß gutbezahlte Arbeit auch die Verpflichtung zu solider Leistung nach sich ziehe.

Obschon nun dieses gründliche Kennen der alten Technik seine unbestreitbaren Vorzüge, seine großen Reize hat, wird sich doch mit der Zeit bei Objekten, die billig und nicht für eine Dauer von Hunderten von Jahren, sondern für zwei, höchstens vielleicht drei Generationen hergestellt und dann durch Neues ersetzt werden, die Grenze zeigen, bis zu der man in dieser Hinsicht gehen kann.

Die Zukunft einer großen Bewegung zu Gunsten der Entlastung der Städte hängt mit der Möglichkeit zusammen, Mittel und Wege zu finden, um auf billig erworbenem Grund und Boden billig und dennoch gesundheitlich zweckentsprechend zu bauen, die bisher angewandten Materialien und ihre Bearbeitung so zu gestalten, daß dadurch an Kosten gespart werden kann und die Ersetzung alter, zur Bewohnung nicht mehr tauglicher Häuser durch neue nicht an eine Technik gebunden ist, die stetig teurer wird. Das

ist eine der einschneidensten unter den Fragen, die mit der Lösung des Wohnproblems zusammenhängen. Hat der Schiffsbau unter der Verwendung neuer Hilfsmittel, die man früher nicht kannte, eine gründliche Wandlung durchgemacht, warum sollte Ähnliches nicht auch in der Nutzbaukunst sich vollziehen können? Gerade darin zeigt sich, daß unsere Zeit trotz aller Errungenschaften der Technik, des eigenen Ausdrucks in mancher Hinsicht noch entbehrt. Die Stilfrage tritt noch immer allzusehr in den Vordergrund. Das hängt mit dem zum Teil noch völlig irrationell betriebenen Studiengang der Schulen, die das Bauen, nicht aber das Motivsammeln und -verwerten lehren sollen.

Deutsches Bett aus Eichenholz, XV. Jahrhundert, nach Bajot

Die Einzelerscheinungen der Arbeiterhäuser von Bournville zu besprechen, ist überflüssig. Sie sind zur Genüge aus den Abb. 6, 7, 10, 14 und 16 ersichtlich. Auffallend im allgemeinen, am einzelnen Hause wie im Gesamtbild ist die große Abwechslung der Dachsilhouetten, zu deren Wirkung natürlich die meist sehr kräftig ausgebildeten Kamine wesentlich beitragen. Das dürften ungezählte kontinentale Architekten auch allmählich einsehen und schätzen lernen. Was bei der Ausbildung von breiten Giebeln, die zwei aneinander stoßenden Häusern angehören, dem Architekten in England erleichternd zur Seite steht, ist die im englischen Baugesetz wesentlich anders als bei vielen kontinentalen Bestimmungen lautende Vorschrift über Brandmauern. Sie brauchen weder über Dach emporzugehen, noch durch irgend welche Betonung innerhalb der Giebelfläche hervorzutreten, wie dies zum Beispiel in Deutschland Vorschrift ist. Überhaupt greift in England das Gesetz nicht so sehr ins Gebiet der künstlerischen Möglichkeiten wie in anderen Ländern, wo jeder Gesetzgeber am grünen Tisch sich auch als oberste Instanz auf dem Felde der Formenwelt betrachtet wissen will. — Vorzüglich ist durchweg das Verhältnis zwischen vorspringenden, lichtfangenden und schattenwerfenden Partien einerseits und



Deutsches Bett aus Eichenholz, Anfang des XV. Jahrhunderts, nach Bajot



Fußende des deutschen Bettes, nach Bajot


Mittelalterliches Bettgestell aus dem Bayerischen Nationalmuseum in München, 1470

zurücktretenden, im Schatten liegenden andererseits. Die vertiefte Vorhalle, die zuweilen unter einen mächtigen Bogen zusammen gefaßt die Eingangstüren zu zwei Häusern enthält, ist bei der Gesamtwirkung überall in gleichem Maße berücksichtigt, wie die über die Bauflucht vortretenden Anbauten, die für das ältere englische Haus sehr bezeichnend sind. Überall ist die Kombination eine neue, wirksame und mit einfachen Mitteln erreicht. — Als George Cadbury mit der Begründung von Bournville begann, war ihm nicht bloß die Hebung der materiellen Existenz der Arbeiter Herzenssache. Bloß gute gesunde Wohnungen zu schaffen, das Familienleben auf diese Weise zu bessern, der „Moral insanity" soweit wie möglich vorzubeugen durch die Fernhaltung des Alkohols, der beim englischen Arbeiter eine außerordentlich verderbliche Rolle spielt (siehe Dückershoff, pag. 31), konnte einem solch weitblickenden Geiste nicht genügen. Es mußten für eine Ansiedlung von solcher Ausdehnung, die sich außerdem ständig erweitert, auch jene Vorkehrungen getroffen werden, die außerhalb des Familienkreises liegen, dennoch aber zu seiner allseitigen Ausbildung beitragen oder Gelegenheit bieten, die physischen Kräfte zu stählen. Schöpfungen allgemein fördernden Zwecks, öffentliche Gebäude, das war der weitere Teil

der Aufgabe. Dahin zählt zunächst die Schule (Plan und Ansicht, Abb. 17 und 18), ein Geschenk Cadburys an die Gemeinde (Situationsplan 1). Der daselbst vorhandene Platz für zirka 600 Kinder reicht heute bereits nicht mehr aus und der Trust geht daran, einen zweiten Neubau aufzuführen, damit aber gleichzeitig den Rahmen des Unterrichtswesens abermals zu erweitern. Denn bei der ersten Schule wurden nicht bloß vorzügliche Unterrichtsräume geschaffen, vielmehr enthält das Gebäude auch alle Einrichtungen zur Abhaltung von Koch-, Näh-, Bügelkursen für erwachsene Mädchen, gleichzeitig aber auch ein Laboratorium, Bibliothek und so weiter. Die Ausfüllung der Lücke, die England hinsichtlich der sehr späten Regelung des Volksschulwesens aufweist, wird unter dem Einfluß des gesteigerten Interesses gerade der reichen Bürger, vor allem aber durch die rührige Anteilnahme der aufwärtsstrebenden Arbeiter selbst an allem, was ihre geistige Hebung betrifft, bald ausgeglichen sein. Vielleicht ist gerade der Umstand, daß mit gänzlich veralteten und verknöcherten Prinzipien, wie sie vielfach noch die kontinentalen Schulen beherrschen, nicht erst langsam, Schritt für Schritt, gebrochen werden mußte, von Vorteil. – Bournville ist eine selbständige Gemeinde, mithin bedurfte sie auch einer geeigneten Lokalität für allgemeine Besprechungen. Von G. Cadbury wurde ihr diese in dem „Meeting House" (Abb. 19 und 20, Situationsplan 2) zum Geschenk gemacht. Es finden daselbst nicht bloß Versammlungen allgemeiner Art, sondern auch



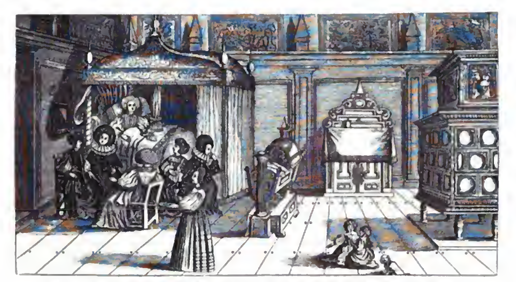
Bettgestell
aus dem Thaulow-Museum in Kiel, Frührenaissance

Vorträge und religiöse Akte statt. Die innere Wirkung ist wie die äußere — das Gebäude befindet sich wie die Schule in dominierender Lage — kraftvoll. Weiter wäre zu erwähnen „Ruskin Hall" (Situationsplan 3, so genannt zur Erinnerung an den großen englischen Kunstgelehrten, der bei Sheffield speziell

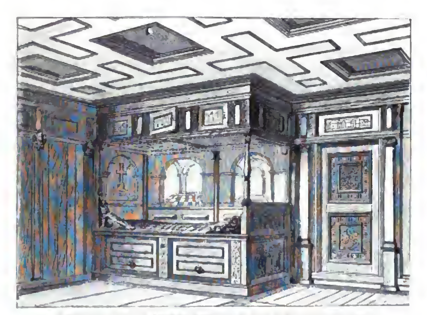


Deutsches Renaissancebett, Tirol, nach F. O. Schmidt

für die Arbeiter eine Kunstsammlung und Bibliothek mit Vortragssälen gebaut hat). Bournville besitzt in diesem Gebäude die Anfänge einer Galerie, vorzüglich eingerichtete Lesezimmer und Bücherräume, deren Benutzung in liberalster Weise allen möglich gemacht ist. „Youths Club" ist ein Gebäude mit Lesesaal, Vortragsräumen und Bibliothek zur Benutzung für junge Leute



Eine deutsche Wochenstube der Renaissancezeit, aus einem Flugblatt des XVII. Jahrhunderts



Schlafstube in Altorf, Schweiz, Renaissance, nach Falke, Kunst im Hause



Dänisches Himmelbett aus der Zeit Christians IV., Kopenhagen

unter 21 Jahren. Der große Pavillon auf dem „Girls recreation Ground“ dient der Gesellschaftlichkeit junger Mädchen bei schlechtem Wetter, hauptsächlich aber musikalischen Übungen. Die Aufführungen der „Orchestral Society“, bei denen Männer und Frauen mitwirken, vollziehen sich unter Leitung eines musikalisch gebildeten Dirigenten. — Am südlichen Berghang, über dem weit ausgedehnten „Play Ground“ (Spielplatz, Situationsplan 11) liegt ein äußerst reizvoller Riegelbau, das „Gymnasium“ (Situationsplan 4, Architekt G. H. Lewin), in dessen ausgiebig bemessenen Räumen die männliche Bevölkerung Bournvilles ihre Leibesübungen betreibt, während „Bournville Hall“ (Situationsplan 5), höher am Berghang unter herrlichen alten Bäumen



Schlafzimmer, Renaissance, auf Schloß Gripsholm, Schweden



Bauernstube aus Bollnäs, Stockholm, Skansen (Freiluftmuseum)

gelegen, den Mädchen und Frauen zu gleichem Zwecke dient. Zu jeder dieser beiden Anstalten gehören, im Talgrund gelegen und von dem dort fließenden Bache gespeist, große Schwimmbassins (Situationsplan 12). Natürlich ist auch für die Kranken und Erholungsbedürftigen in ausgiebiger



Französisches Himmelbett aus der Zeit Louis XIII, XVI. Jahrhundert

Weise gesorgt. Die Schuljugend aber und die jüngere Kinderwelt haben ihre eigenen weiten luftigen Spielplätze (Situationsplan 11 c). — Zu den Bauten allgemeinen Zwecks zählt endlich noch die mit Verkaufshallen verbundene Post (Abb. 21). — Zu dem Gesamtbild, das Bournville gibt, gehört noch eine Stiftung, die von dem verstorbenen Bruder G. Cadburys, Richard Cadbury

herrührt. Es sind die „Almshouses" (Situationsplan 9), eine Anlage von ebenerdigen, im Grundriß sehr geschickt gelösten, anmutigen Einzelhäusern (Grundriß, Abb. 22), enthaltend ein großes Wohnzimmer mit Kochofen, geräumiges Schlafzimmer, Scullery, Kohlenraum, Abort und kleinen, grasbewachsenen Hof. Die Gebäude gruppieren sich um einen riesigen offenen, mit Bäumen bepflanzten und mit Rasenflächen versehenen Hof (Abb. 23). Es sind Unterkunftsstätten für alte, erwerbsunfähig gewordene Arbeiter und ihre



Schlafzimmer des Prinzen Eugen in Schloßhof

Frauen, die ein aus Versicherungen etc. herrührendes Jahreseinkommen von mindestens 15 und nicht über 50 Pfund Sterling haben. Gas, Wasser sowie drei Tonnen Kohlen jährlich sind frei, ebenso die Benutzung des vom Trust gelieferten, sehr komfortablen Mobiliars. Außerdem bekommt jeder Bewohner ein Stück Gartenland. Zu meinen liebsten Reiseerinnerungen gehört ein in dieser reizvollen Anlage verbrachter Sonntagvormittag. Einer der Insassen, ein siebzigjähriger Mann, mit dem ich mich lange Zeit eingehend unterhielt, bot mir in seiner mit blühenden Blumen reichgeschmückten, sonnendurchglänzten Wohnung eine Tasse Tee an. Auf dem Tische lag ein ganzer Stoß der in Paris erscheinenden „Semaine littéraire". Der Alte hatte ohne jed-



Maria Theresia - Zimmer aus der Wiener Hofburg

weden Unterricht zusammen mit andern Arbeitern in jungen Jahren französisch gelernt und sprach, wenn auch mit englischem Akzent, fließend und in geschickter Redewendung. — Über der Türe zum Meeting House des Almshouses steht der Spruch: „In as much as ye did it unto one of these my Brethren ye did it to unto me!" Cadbury spricht keinen der Arbeiter seiner Fabrik anders an als „My brother!"

Die Tätigkeit des Bournville Trusts beschränkt sich keineswegs auf die eine Örtlichkeit, vielmehr äußert sie sich auch in der Entwicklung verwandter, unter gleichen Grundsätzen ins Leben gerufener Unternehmungen, so in Ealing, Seven Oaks, der „Garden City", kurzum bei all jenen energischen Vorstößen zur Lösung der Wohnungsfrage, die von den immer mächtiger sich entwickelten „Copartnership Tenant Societies" ausgehen und England neuerdings den Ruhm sichern, bahnbrechend in großen kulturellen Angelegenheiten gewesen zu sein. Andere Nationen könnten daraus sehr, sehr Vieles lernen. Volkswirtschaftlich von höchster Bedeutung ist der bereits früher erwähnte Umstand, daß der von den Bewohnern Bournvilles äußerst rationell



Schlafzimmer aus dem Schlosse Ansbach

betriebene Gartenbau heute trotz Wegfalls des von Straßen und Häusern eingenommenen Platzes rechnerisch den sechsfachen Ertrag dessen liefert, was er vorher einbrachte. Es klingt vielleicht optimistisch, wenn sich an diese Tatsache Hoffnungen knüpfen, die für die Zukunft eine stärkere Eigenproduktion an Nahrungsmitteln in Aussicht stellen, als England sie zur Zeit besitzt. Bekanntermaßen wird in Großbritannien ungeheuer viel gerade an Nahrungsmitteln eingeführt. Die Eigenproduktion deckt den Bedarf nicht, könnte ihn aber decken, wenn die vorerst noch der waidmännischen Sportswelt Englands zum Tummelplatz dienenden, sehr ausgedehnten, meist brachliegenden Gelände volkswirtschaftlich gesünderen Zwecken entgegengeführt sein werden. Daß es dazu kommt, unterliegt ja in England keinem Zweifel, denn die zunehmend demokratische Richtung der ganzen inneren Entwicklung wird die bisher immer weiter zurückgedrängten Vorrechte der numerisch Schwächeren auch weiterhin auf ein bescheideneres Maß zurückzuführen suchen.

Sollten kühle Rechner, wie die Engländer es sind, unerfüllbaren Erwartungen sich hingeben, wenn von einer stärkeren Besiedlung des Landes durch Arbeiter Erträgnisse im großen erwartet werden, die tatsächlich in kleinem Maßstabe eingetreten sind? Eine noch vor kurzem so gut wie unmöglich

erscheinende Bewegung ist heute im vollsten Flusse und arbeitet mit ebensoviel Intelligenz als pekuniären Mitteln. Was beides in einem Lande vermag, dessen Bewohner den Sinn für das Wohl der Allgemeinheit in dem Maße besitzen wie der weitaus größere Teil der Engländer, ist unberechenbar, das auf die Arbeiter angewandte Wort George Cadburys: „They (die Arbeiter) must be brought back to the land" keine utopische Redensart. Daß übrigens auch andere als industrielle Betriebe, losgelöst vom ruhestörenden Trubel der Großstadt, in ihren Zielen sich stetig höher zu entwickeln ver-



Geschnitztes Bettgestell aus dem Stifte St. Florian

mögen unter dem Einfluß der ständigen Berührung mit der Natur, beweist die von dem bekannten Künstler Ashbee 1888 begründete „Guild of Handicraft", die all ihre Werkstätten in ein stilles, altes, seit hundert und mehr Jahren im Aussehen kaum verändertes Landstädtchen, es heißt Campden und liegt in Gloucestershire, verlegt hat. Die Flucht aufs Land, deutlich genug charakterisiert durch die Entstehung heute schon beinahe zahlloser Week-End-Cottages, ist in England nicht Modesache. Ihr liegt Ernsteres zu Grunde: Die Rückkehr der Menschen zu sich selbst. Nach einer langen Periode unausgesetzten Jagens nach Erwerb kommen mit Macht Regungen anderer Art zur Geltung, die das Wort Benthams wahr zu machen scheinen:

„Das Glück eines Volkes ist nur das Glück der einzelnen Menschen. Das Glück aber ist das Erstrebenswerte, und das größtmögliche Glück der größtmöglichen Zahl ist der Staatszweck“. In einem Lande, wo der Erziehung von Männern mehr Aufmerksamkeit gewidmet wird als der Erziehung von Bücherschreibern, mußten diese Regungen die Oberhand behalten. Es ist die natürliche Reaktion gegen den hetzenden Geist des Gewinns, der Viele reich, Millionen bettelarm gemacht hat und jetzt die Menschen hinaustreibt, zu gesunden unter den breitastigen Wipfeln jahrhundertealter Bäume.



Ovaler Schlafraum mit Alkoven aus einem Schlosse bei Stockholm

„Merry old England“ — es existiert nicht mehr! Aber alle Anzeichen lassen darauf schließen, daß die Zukunft ein „Healthy new England“ schaffen wird durch die zunehmende Erkenntnis, daß das, was dem Arbeiter an Verbesserungen seiner Verhältnisse geboten wird, kein Almosen, kein Geschenk in menschenfreundlicher Absicht sein kann, noch sein darf, sondern daß ganz einfach die Selbsterhaltung gebieterisch umfassende Rücksichtnahme derjenigen fordert, die unablässig an der Erhaltung des gesamten Nationalwohlstands mitarbeiten. Das ist ein Zeichen von Gesundheit. Geleistete Arbeit verlangt nicht nach Gnadenbeweisen, sondern nach wohlerworbenen Rechten in jeder Hinsicht. Nicht das menschenfreundliche Moment der Cadburyschen

Stiftung bedingt in erster Linie ihre Bedeutung. Der auf rechnerisch gesunder Basis unternommene Vorstoß vielmehr ist es, der die Charakteristik des ganzen Unternehmens bildet. Vom gleichen Geiste beseelt ist ein zweites, nicht minder bedeutsames Unternehmen: Das Arbeiterdorf Port Sunlight bei Liverpool. Davon in einem weiteren Artikel.

DAS SCHLAFZIMMER VON HARTWIG FISCHEL-WIEN



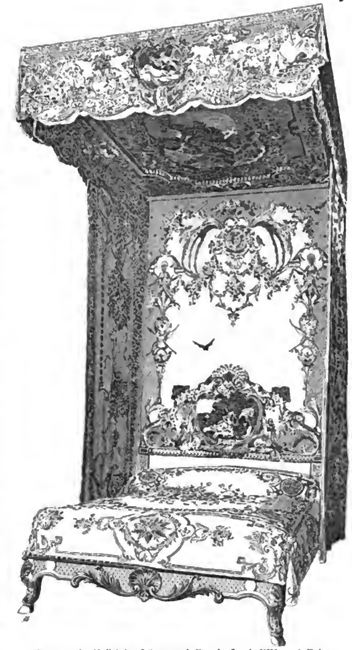
SO lange das Zinshaus unser Wohnungswesen beherrscht, sind auch alle Bestrebungen zur künstlerischen Gestaltung des bewohnten Raumes eingeengt und behindert. Überall, wohin wir unser Augenmerk richten, sei es zur Tätigkeit der Vergangenheit oder Gegenwart, sei es zur Heimat oder Fremde, überall werden wir nur dort ein Gedeihen und Blühen des Wohnungswesens entdecken, wo auch die Liebe zum Heim, die Wertschätzung dessen, was der Volksmund die „eigenen vier Wände“ nennt, zu finden ist. In der jüngsten Entwicklungsperiode des fast plötzlichen Anwachsens der Städte, des Dominierens der Mietskaserne, der Bauschablone, ist die Bedeutung der Wohnungskunst, der „Kunst im Hause“ auf ein bedauernswertes Niveau gesunken. Wie ein Schiff ohne Steuer ist die Wohnung durch wechselnde Mode, durch den Einfluß historischer Stile, die einander ablösten oder auch gleichzeitig zusammen einwirkten, hin und her geschoben worden, gar oft zum Hohne dessen, was gleichzeitig als Vorbild gepriesen wurde.

Erst die wachsende Liebe zum Familienhaus, erst das Interesse am individuell gestalteten Bau hat der künstlerischen Bildung der Wohnung neue Impulse zugeführt. Und das glänzende Beispiel des Nordens, besonders der Einfluß Englands hat in der jüngeren Generation wieder das Vertrauen gefestigt, das einer allmählichen Entwicklung einer modernen Wohnungskultur hoffnungsvoll entgegensieht.

Die gleichzeitig wiedererwachte Beachtung jener Periode, welche der Kongreßzeit folgte und bis vor kurzem so geringschätzig abgetan wurde, hat eine bemerkenswerte Tatsache neu bekräftigt, die für das Studium älterer und alter Kunst von großer Bedeutung ist.

Wie derselbe Text eines alten Buches von verschiedenen Generationen verschieden gelesen wird, so hängt auch die Wertschätzung alter Kunst gar sehr mit den geistigen Bedürfnissen der Zeit zusammen. Das inhaltreiche Buch der Geschichte ist wie das Bilderbuch alter Kunst allen Generationen ein anderes gewesen. Jede Zeit hat das Recht, die Vergangenheit in ihrer Weise zu deuten, und diese Deutungen werden so lange wechseln, als neue

Untersuchungsmethoden neue Forschungsergebnisse zeitigen, als neue Erfahrungen und Bedürfnisse unser Verhältnis zur Vergangenheit verschieben.



Bett aus der Kollektion Löwengard, Epoche Louis XIV, nach Bajot

Eine solche Erfahrung war für die Kunst im Hause das Mißlingen aller Versuche, durch Kopierung der Werke alter Kunstrichtungen eine Gegenwartskunst zu fördern, und wenn wir neuerdings wieder das Studium der Vergangenheit aufleben sehen, wenn das Interesse an der Vergangenheit durch moderne Reproduktionstechniken und dadurch geförderte populäre Publikationen, durch großartige Ausstellungen in die weitesten Kreise getragen wird, so sind es heute ganz andere Schlüsse, welche gezogen werden, als vor einem Menschenalter. Das trostlose Ergebnis, welches einerseits die Zinshauswohnung, anderseits die Stilkopie zeitigten, hat unserer Generation die Augen darüber geöffnet, wie notwendig ein neuer Standpunkt in der künstlerischen Behandlung der Wohnungsfrage geworden ist. Bei jedem Kapitel dieser Frage wird das Studium seiner Entwicklungsgeschichte

zu einem ähnlichen Resultat führen. Und wenn wir heute aus der Reihe der wichtigen Raumgestaltungen des Hauses den Schlafraum herausgreifen, so soll uns auch hier wieder in erster Linie der Ausblick auf das leiten, was wir heute für uns aus der Vergangenheit ableiten können.

Das Verhältnis verschiedener Länder und Nationalitäten zu diesen Fragen ist ein deutlich unterschiedenes. Je bedeutender die Reste alter Kultur, je lebhafter die Nachwirkungen jüngerer Perioden derselben noch fühlbar sind, desto mehr wird auch in der Gegenwart noch ein konservativer Zug hervortreten. Die charakteristischen Gegensätze in diesem Zustande werden von Frankreich und England verkörpert.

Das auf geistigem Gebiet so lebhafte und bewegliche Frankreich, das auf dem Gebiet der bildenden Kunst so maßgebend wirkte, so oft schon revolutionierte und intensivem Vorwärtsdrängen Raum gab, ist heute gerade auf dem Gebiet des Wohnungswesens, der Raumgestaltung des Hausinneren merkwürdig konservativ. Es lebt noch immer von seiner glorreichen Vergangenheit, obwohl es nicht an energischen Unternehmungen gefehlt hat, die dort auch in der dekorativen Kunst den neuesten Strömungen Förderung entgegengebracht haben und obwohl auf gewissen Spezialgebieten des Kunstgewerbes, wie in der Keramik und der Juwelierkunst, Frankreich voranschritt. Und das demokratisch regierte, republikanisch gesinnte Frankreich blickt noch immer mit zäher Verehrung auf die prächtige Raumkunst des ersten Kaiserreichs, auf die graziöse Mache des „Ancien régime“ zurück und überschwemmt noch immer das

Himmelbett nach La Londe, XVIII. Jahrhundert

übrige Europa mit Kopien und Nachahmungen von Möbeln, Stoffen, Gebrauchsgegenständen jener Zeiten; die einzige Konzession an die späteren Epochen bildet vielleicht noch ein Kompliment vor der Zeit der „Restauration", in der Frankreich aber nicht mehr jene unbestrittene Herrschaft über Europa geübt hat, wie in den früher genannten Perioden.

Den Besuchern der Jahrhundertausstellung von 1900 war diese Tatsache eine auffallende. Der Glanzpunkt der Abteilungen für Innenkunst war in den zahlreichen retrospektiven Schaustellungen zu suchen und heute dürften die Verhältnisse auf diesem Gebiete kaum wesentlich anders liegen, wie der Spott beweist, mit dem Frankreich die moderne Bewegung in anderen Ländern verfolgt hat. Alle jene Kreise, welchen Frankreich heute noch als das Vorbild guten Geschmacks gilt, als die Quelle von maßgebenden Einflüssen, werden jeder Neuerung kühl ablehnend gegenüberstehen.



Bett der Maria Antoinette in Versailles, nach Bajot

Wesentlich anders liegt die Sache in England, das lange Zeit als barbarisch in Kunstfragen verschrien war.

Sicher ist, daß auch dort noch ein großer konservativer Teil der obersten Schichten der Bevölkerung seine Anregungen und Belehrungen bei Geschmacksfragen in Frankreich sucht, es ist aber auch schon lange festgestellt worden, daß besonders auf dem Gebiet der Malerei die große Umwälzung des modernen Geschmacks ihren Ursprung in England hatte und von dort den Weg nach Frankreich nahm. Und auf dem ganzen großen Gebiet der modernen



Geschnitztes Holzbett aus dem XVIII. Jahrhundert, nach Bajot

künstlerischen Kultur des Bürgertums ist der bedeutungsvolle Einfluß Englands überall anerkannt, sogar in Frankreich. Die Anglomanie reicht noch in jene Epochen zurück, in welchen der moderne Engländer als gleichzeitig komische und halbbarbarische Figur den Zeitgenossen tendenziös vorgeführt wurde. Heute ist er schon lange das Bild eines bewußten, energischen Lebenskünstlers, der auf dem sicheren Boden einer praktischen und doch veredelten, einer durch Alter gefestigten und durch Fortschrittsinn belebten, in bestem Sinn modernen Lebensanschauung steht, die der Kunst sehr entgegenkommt. England besitzt die herrlichsten Sammlungen alter und die besten Pflanzstätten moderner Innenkunst. England hat an eine sehr alte, heimatliche und im Volkscharakter begründete Wohnungskunst angeknüpft und doch ein durchaus modernes, sehr entwickeltes und künstlerisch beeinflußtes Wohnungswesen geschaffen, das früher als überall am Kontinent eine moderne Blütezeit erlebte.

Und während das radikale und temperamentvolle Frankreich in seinem Wohnungswesen und vielfach noch im gesellschaftlichen Leben die Erbschaft einer aristokratischen Kultur weiterpflegt, ist das konservative, bedächtige und zielbewußte England zu einer sehr entwickelten und festgefügten bürgerlichen Wohnungs- und Lebenskultur gelangt.

Wenn wir die Entwicklung einer Raumbildung, wie jener des Schlafraums verfolgen, so werden wir diese eben besprochenen Gegensätze sehr deutlich ausgeprägt finden und werden gleichzeitig den Zusammenhang beleuchten können, den sie mit der heimischen Wohnungskunst besitzen.

Den natürlichen Ausgangspunkt solcher Betrachtung wird am besten das Mittelalter bilden. Es zeigen sich hier die ersten und darum auch die am tiefsten wurzelnden Schöpfungen einer selbständigen Wohnungskultur nördlich der Alpen; sie sind im Grunde nie ganz vergessen worden, wenn später auch zeitweilig der Einfluß der antiken Welt lebhaft in den Vordergrund getreten ist. Österreich ist in der besonders glücklichen Lage, eine sehr reiche und sehr vornehme Reihe von gut erhaltenen Innenräumen aufweisen zu



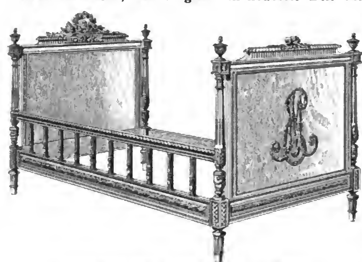
Schlafzimmer Napoleons I. in Fontainebleau

können, die seit ihrem Entstehen im Mittelalter wenig Veränderungen erfahren haben. Wir brauchen nur auf die prächtigen Veröffentlichungen über malerische Innenräume (Kunstschätze aus Tirol) hinzuweisen, um ein reiches Material an sehr belehrenden Darstellungen erhaltener Schätze der Heimat zu nennen. Die vielen uns erhaltenen Darstellungen auf alten Bildern, Stichen und Miniaturen (wie jene im Kulturhistorischen Bilderbuch und im Formenschatz von Hirth oder die vom Kunstwart, von Muther, Bode und anderen publizierten), ferner die zahlreichen farbigen und plastischen Darstellungen auf mittelalterlichen Werken kirchlicher Kunst (wie die prächtigen Szenen aus dem Marien-Leben in deutschen Kirchen und den in Krakau erhaltenen Altären von Veit Stoß) geben ein anschauliches Bild von der allgemeinen Gestalt und Benutzungsweise mittelalterlicher Schlafräume. Wir reproduzieren ein solches Relief, das eine Vorstellung von einer mittelalterlichen Wochenstube vermittelt, ferner ein Bild aus einem Tiroler Schloß, das ein altes Schlafzimmer im heutigen Zustand darstellt.

Beide Einrichtungen, aus dem späten Mittelalter stammend, lassen eine sehr sichere und bewußte handwerkliche Tüchtigkeit im Verein mit einem entwickelten dekorativen Sinn erkennen, die trotz der nach unseren Begriffen noch rohen und primitiven Sitten sich glänzend entfalten konnten. Das frühe Mittelalter hat den Lebensluxus der späteren Epochen noch nicht gekannt.

Die weitgehende Spezialisierung der Raumbedürfnisse im häuslichen Leben war noch nicht vollzogen und so ist ursprünglich für den Hausbau die gemeinsame Halle noch Mittelpunkt und Ausgangsform, bei welcher die Einfügung der Unterteilungen für die intimeren und nicht gemeinsamen Bedürfnisse oft nur temporärer Natur waren oder, wo sie definitiv auftraten, eine ziemlich bescheidene Rolle als Anbauten spielen.

Wir haben in früheren Besprechungen bereits Gelegenheit gehabt, darauf hinzuweisen, daß ähnliche Verhältnisse beim niederdeutschen Bauernhaus sogar heute noch bestehen, daß ganz reich gebildete und künstlerisch wertvolle Hausanlagen in den Vierlanden etc. den Ursprung aus dem ältesten Typus des Hallenhauses erkennen lassen. Gleichzeitig können wir darauf hinweisen, daß England in neuester Zeit bei einfachen Cottageanlagen zu dieser Urform wieder zurückkehrt. Sehr interessante Versuche in dieser Richtung stammen von Baillie Scott, der dem einräumigen Hallenhaus nahe zu kommen sucht, indem er gewisse Empfangsräume, das Speisezimmer, Arbeitsräume als Einbauten der gemeinsamen Halle ausführt, die durch bewegliche Unterteilungen gelegentlich abgeschlossen werden können. Was hier aus dem Wunsche entsteht, auch bei einfachsten Verhältnissen eine gewisse Großräumigkeit und künstlerische Wirkung zu erzielen, war ursprünglich aus einer primitiveren Lebensweise hervorgegangen, die mit einem sehr lebhaften Kunstgefühl vereinbar war.



Französisches Bett aus der Epoche Louis XVI, nach Bajot

So darf es uns nicht wundernehmen, wenn auch Dürer noch das Himmelbett Mariens in eine große Diele stellt, welche den verschiedenartigsten häuslichen Bedürfnissen gleichzeitig zu dienen hat.

Vielleicht ist sogar die Form des Himmelbettes überhaupt aus solchen Verhältnissen entsprungen, weil sie dem Bett die Bedeutung einer ganzen Schlafkammer zu geben in der Lage war. Daß die Anwendung von textilen Überdeckungen und seitlichen Vorhängen sehr alten Ursprungs ist, wissen wir aus bildlichen Darstellungen; sie waren schon zu einer Zeit in Verwendung, wo am Bett selbst an einzelnen Teilen noch die antike Metalltechnik lebendig

war. Das hölzerne Spannbett sowie die Ausbildung der hölzernen Eckpfosten, endlich die Umschließung von drei Umfangsseiten des Bettes mit Holzwänden sind ein allmählich fortschreitendes Werk mittelalterlicher Wohnungskunst.

Es läuft parallel mit der Umwandlung der Wandfläche, die auch den textilen Behang, die zeltmäßige, bewegliche Stofftapete allmählich einem Getäfel weichen läßt, das die Herrschaft des Holzes an Decke, Wand und Gerät besiegelt.

Abgesehen von manchen Verirrungen des Details, die uns hier nicht beschäftigen sollen, ist die getäfelte Schlafstube des späteren Mittelalters eine künstlerisch oft sehr hochstehende Leistung, welche mitunter schon fast das Vollkommenste in sich schließt, was in dekorativer Hinsicht hier überhaupt jemals geleistet werden konnte.



Fußende eines Bettes aus der Zeit Louis XVI, nach Bajot

Wenn auch die Täfelung vom technischen Standpunkt ebenso wie die ganze Holzbehandlung der Möbel noch mehr an den Zimmermann erinnert als an den Tischler (wie ja die Raumbezeichnung „Zimmer" wohl auch dem primitiveren Holzbau entspricht), so ist doch die Gesamterscheinung sehr reif. Die primitivere handwerkliche Technik hatte eine große Einfachheit der Flächenbehandlung und kräftiges Detail zur Folge und wo nicht durch Nachahmung der architektonischen Schmuckformen anderer Materialien gesündigt wurde, ist die Übereinstimmung vom Material und der Verwendungsart, von der Raumgröße und der Raumgliederung sehr wohltuend. Wir sehen den Einfluß einer strengen Disziplin, die aus architektonischem Empfinden hervorgeht; wir finden die wichtigsten Möbel eingebaut und der Raumgliederung untergeordnet, was um so natürlicher war, als das Sitzmöbel noch kaum über die Form der Bank hinausgekommen war und die Truhe noch als Verwahrungsgerät die Hauptrolle spielte. Außerdem kam vielfach die notwendige Einschränkung und Raumausnützung in Frage.

Mit dem beginnenden Aufblühen der Städte und bei der gebotenen Rücksicht auf Befestigungsanlagen war sowohl das Innere des städtischen Hauses



Schlafraum aus der Zeit Napoleons I. in Groß-Trianon

als auch das der freiliegenden Burg räumlich sehr behindert. Was in dem einen Fall durch die Enge des Platzes innerhalb der Stadtbefestigungen hervorgerufen war, ist im anderen Fall durch die enorme Stärke des Mauerwerks verschuldet, die dem Innenraum sehr wenig Spielraum gestattete. Es gibt erhaltene Kemenaten, Frauengemächer von entzückender dekorativer Durchbildung, die aber fast nur durch Aussparung von Hohlräumen im Mauerwerk entstanden und für die ein kleiner Erker oder Turmvorsprung ausschlaggebenden Raumgewinn bedeutete.

Die neueste Zeit hat mit ihrem Streben nach Entwicklung des Einzelhauses sehr oft aus finanziellen Gründen mit sehr beschränkten Raumverhältnissen zu rechnen und viele vortreffliche moderne Lösungen in England und Skandinavien erinnern lebhaft an die mittelalterlichen Raumbildungen, die jeden Winkel praktischen Zwecken nutzbar zu machen wußten.

Besonders England und in neuester Zeit auch Finnland wie fast der ganze skandinavische Norden greifen stets gern auf einheimische mittelalterliche Anregungen zurück, die aber im besten Sinne eine Anpassung und Neubildung erfahren. Trotzdem die rein formale Seite hier eine untergeordnete Rolle spielt, wirkt der mittelalterliche konstruktive Sinn und raum-



Schlafzimmer für Gäste in Compiègne

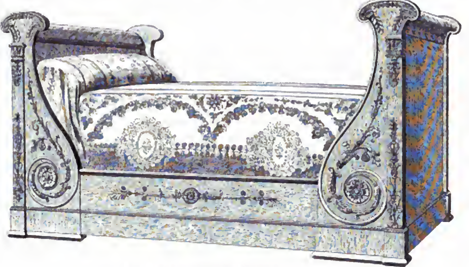
bildende Geist trefflich weiter. Solche Gesinnung zeigt eine bessere Würdigung alter Kunst als die zufällige Verwendung von echtem oder kopiertem mittelalterlichen Hausrat in einer sonst durchaus nicht einheitlichen Wohnung, oder als die direkte Übertragung und Nachahmung ganzer alter Einrichtungen in einem modernen Hause erkennen läßt.

Die vom Mittelalter geschaffene grundlegende Art der architektonischen Bildung des Wohnraums ist im Schlafraum darum besonders augenfällig, weil hier der sprechende Teil, das Bettgehäuse, auch räumlich eine so bedeutende Rolle spielt und in seiner bis auf die Ausmaße stabilen Anlage der strengen Anordnung entgegenkommt.

Tatsächlich hat sich der Einfluß des architektonischen Apparats hier in der weiteren Fortbildung eher verschärft als verringert, wenn auch nicht weiter vertieft. Die Renaissancezeit hat nördlich der Alpen den mittelalterlichen Hausrat wohl formal gemodelt, bequemer, reicher gestaltet, den Umfang und die Zahl der Einrichtungsstücke vermehrt, aber den Geist der Raumbildung noch nicht überall wesentlich verändert. In der Wandbildung des hölzernen Bauernhauses ist er bis in die jüngste Zeit fast unverändert lebendig geblieben und das Kastenbett der nordischen Bauernwohnung (wie es uns die skandinavischen Sammlungen für volkstümliche Kunst und andere

nordische Museen zeigen) ist trotz seiner hygienischen Nachteile noch heute vielfach in Gebrauch.

Wo der engere Anschluß an das Mittelalter stark gewahrt blieb, bleibt eine strengere und einfachere Anordnung oft auch bis zum XVII. Jahrhundert aufrecht. Mit der zunehmenden Vervollkommnung des Tischlerhandwerks, das im Rahmen- und Füllungswerk, in der bildhauerischen Schnitzarbeit, in Vergoldung, Bemalung und Intarsia immer feiner geartete künstlerische Ausdrucksmittel entwickelt, wird aus dem geradlinig geformten Möbel ein lebendiges, beweglich gegliedertes Gebilde, aus der vom Balken und vom Brett abhängigen Decken- und Wandbildung ein Schauplatz mannigfaltiger Schmuckformen für Getäfel, für flaches und plastisches Ornament.



Bett Napoleons I. aus Groß-Trianon, nach Bajot

Dort, wo der zunehmende Wohlstand Üppigkeit mit sich brachte und das äußerliche Bedürfnis nach Prunk auch in die intimsten Raumbildungen eindrang, tritt die Entfremdung von mittelalterlicher Enge und Strenge immer deutlicher zu Tage.

Die spätere Epoche der Renaissancebewegung zeitigte sogar vielfach, besonders im Norden Deutschlands, eine Überladung an bildhauerischem Detail, das den konstruktiven Aufbau der Möbel ganz verschwinden läßt; durch figurales wie ornamentales Beiwerk entstehen oft recht phantastische Bildungen, die das Möbel seinem Zweck ganz entfremden und die Wand und Decke ihrer Flächenhaftigkeit berauben.

Hier tritt ein Element der Dekorationsweise auf, das wohl zu den gröbsten Verstößen gegen den gesunden Sinn geführt hat. Es ist die Übertragung der Steinarchitektur in das Innere des Hauses, die äußerlich dekorative Anwendung des ganzen Apparats der Säulenordnungen und der

figuralen Symbolik, welchen die antike Welt im Tempelbau zu so großer Vollkommenheit entwickelt hatte.

Wie schon das späte Mittelalter die Verwendung des Maßwerks, der Fialen, Strebebogen und Zinnen zu äußerlichen Schmuckbedürfnissen hölzerner Geräte kennt, so konnte sich die spätere Rennaisancezeit in einem ähnlichen Mißverstehen der Säulenordnungen bedienen. Das Bettgestell gab wiederholt Veranlassung zu den reichsten Aufbauten, die horizontalen und vertikalen Linien verschwanden oft ganz in verzierten Stützen und kuppel-

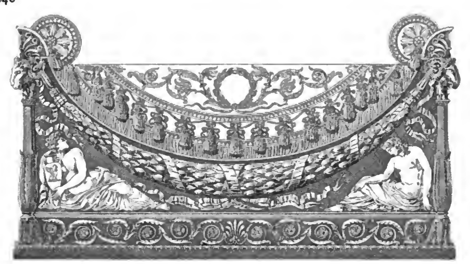


Architektonisch gegliederte Bettnische, Empire, aus einem Schlosse bei Stockholm

förmigen Überdachungen. Die Wand wurde durch Portale mit Giebeln, Nischen und Risaliten auf das kräftigste bewegt. So glänzend diese Arbeiten in der Regel als formale und handwerkliche Leistungen bestehen, so wenig können sie heute noch unmittelbar anregend oder vorbildlich wirken.

Auch die Erneuerung der Rennaisanceschwärmerei, der glänzende Traum der Makart-Zeit im verflossenen Jahrhundert übte auf viele einen verlockenden Reiz und manche nachteilige Wirkung dieses malerischen Intermezzos trat lange Zeit und tritt gelegentlich heute noch einer natürlichen Entwicklung moderner Innenkunst in den Weg.

Die natürliche Folge war ja der charakteristische Umstand, daß sich manche Künstler des XIX. Jahrhunderts lange Zeit nur in der malerischen



Bett in Schiffsgestalt, von Percier, nach Bajot

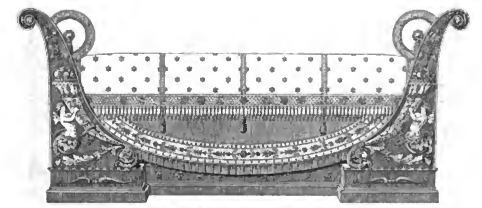
Kleidung des XVI. und XVII. Jahrhunderts wohl fühlten, nur so in ihre räumliche Umgebung stimmten. Man empfand das Bedürfnis, einer drohenden Ernüchterung, die bunten Schöpfungen einer bewegten, farbenfreudigen Kunstepoche der Vergangenheit gegenüber zu stellen und wurde, indem man sie kopierte, theatralisch.

Man verzögerte nur die Anpassung an die geänderten Produktionsverhältnisse, neuen Zeitbedürfnisse und Zeitforderungen, indem man sich die Wiederbelebung einer für immer entschwundenen Epoche vortäuschte.

Es ist eine merkwürdige Erscheinung, welche sich nach dem Ende der mittelalterlichen Epoche mehrmals im Wandel der Jahrhunderte wiederholt hat, daß sich große geistige Umwälzungen, die Befreiung von unerträglich gewordenen Einrichtungen des Staates und der Gesellschaft, unter abwechselnder Berufung auf eine der beiden selbstschöpferischen Kunstepochen: auf die antike Welt der gräko-italischen Völker oder auf die mittelalterliche der germanischen vollzog. Die Kunstformen der Vergangenheit machten dann stets einen merkwürdigen Erneuerungs- und Assimilierungsprozeß durch.

Einen großen Einfluß auf die spezielle Richtung solcher Anlehnungen spielte auch immer das Zusammentreffen mit Entdeckungen auf dem Gebiet der Kunst durch Ausgrabungen und kriegerische wie wissenschaftliche Expeditionen.

Und ganz wesentlich für die Bedeutung der Leistungen ist das Maß von Selbständigkeit, das sich in dieser Aufnahme fremder Elemente äußert. Die Renaissancebewegung nördlich der Alpen kam nie ganz über ein Kompromiß zwischen mittelalterlicher und antiker Kunst hinaus und ihre feinsten und edelsten Schöpfungen entstammen einer intimen bürgerlichen Kultur, wenn auch der reiche und vornehme Bürger den höfischen Kreisen sehr nahe kommt.



Bett in Schiffsgestalt, von Percier, nach Bajot

Die südlich der Alpen unter dem Einfluß hoher Kirchenfürsten und selbständiger Despoten kleinerer Staatsgebilde begünstigte Kunstverjüngung hat einen viel innigeren Anschluß an die klassische Welt und einen viel mächtigeren Ausdruck einer aristokratisch gearteten Kunstpflege gefunden.

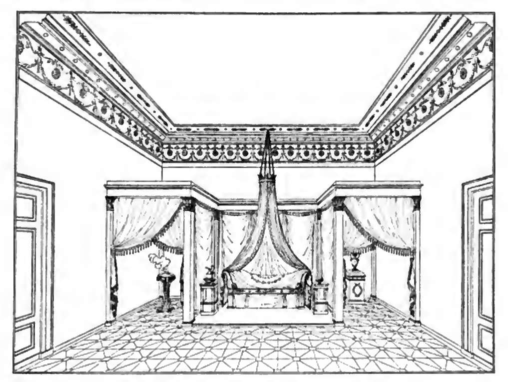
Hier ist auch die Intimität des Schlafraums, welche der Norden trotz aller formalen Wandlungen behält und pflegt, fast ohne Boden, während die großen Fest- und Staatsräume die kühnste und prächtigste Durchbildung erfahren.

Sprechenden Ausdruck geben für diesen Gegensatz die Werke der holländischen und deutschen Maler der Renaissance, welche die malerischen Reize des Wohnraums entdeckten und die einfachsten Vorgänge des täglichen Lebens im Zusammenhang mit der künstlerisch hochstehenden bürgerlichen Wohnungskultur mit Liebe und feiner Empfindung für Licht- und Farbenprobleme schildern. Die italienischen Maler der Renaissancezeit wenden dort, wo sie nicht religiöse Gegenstände behandeln, ihr Augenmerk vorwiegend dem Prunk höfischer Feste, dem Glanz fürstlichen Haushalts zu.

Als durch die kriegerischen Erschütterungen und Umwälzungen der Reformationszeit die Kunstblüte des europäischen Nordens vernichtet wurde, gelangte dort zum zweiten Male der Einfluß romanischer Kunstpflege zur Macht und diesmal in weit kräftigerer Form. Gefördert durch das erneute Aufblühen der kirchlichen Macht Roms und die Konzentrierung der politischen Macht in den Händen großer Staatslenker, entwickelt sich eine merkwürdige, großzügige Kunstperiode, die starke formale Unabhängigkeit von den Gesetzen der Vergangenheit bekundet. Die Kunst der Barockzeit hat den prunkvollsten Ausdruck eines despotischen Willens geschaffen, der, über den Kleinen und wenig Bemittelten hinwegschreitend, stets auf glänzende Repräsentation gerichtet war.

Die Schlafräume der Großen werden zu Prunksälen, das Bett zu einem Paradestück von monumentalen Dimensionen und glänzender Ausschmückung. Die berühmtesten und imponierendsten Leistungen dieser Zeit weist Frank-

reich auf, dessen Einfluß auf Sitten und Leben wie auf die Kunstäußerungen auch das schwerfälligere deutsche Volk eroberte. Es ist die Glanzzeit höfischer Moden, die dem Bürger nur als Staffage Raum gönnen, und darum ist bis heute eine Nachahmung und Widerspieglung dieser Epoche in äußerlicher Wiederholung auch dort noch beliebt, wo man den Reiz der Geselligkeit im Glanz der Repräsentation zu suchen pflegt. Wie weit ist aber das selbstbewußte Empfinden des schöpferischen Grandseigneurs alter Zeit von der Kopie seiner Gesten und Moden durch den modernen Parvenu und Dollar-

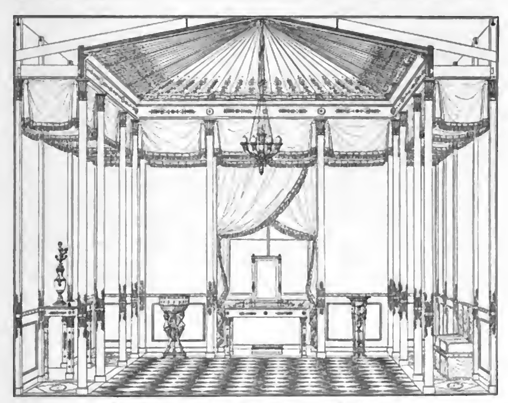


Entwurf für einen Schlafraum, aus der „Wiener Zeitschrift“ 1818

magnaten entfernt! Und wie fremd erscheinen uns heute die Sitten des täglichen Lebens, welche jene Raumbildungen bestimmten. Gerade der Schlafraum bietet hier Gelegenheit zu charakteristischen Feststellungen.

Durch Auflösung aller strengen Formen in freien Linienschwung, welchen die Beweglichkeit der Spätrenaissance vorbaute, verwandelt sich der architektonisch aufgebaute Bettkasten in eine Nische, den Alkoven, mit eingebautem Ruhebett. Es ist die intimere Form der Bettanordnung, die dem prunkvollen Paradebett ausweicht. Aber trotz dieser Geschmeidigkeit der Formen bleibt der repräsentative Charakter gewahrt. War der Schlafraum der Frau seit altersher ihr Wohnraum, so wird er im XVIII. Jahrhundert geradezu ihr

Empfangsraum. Angekleidet, aber im Bett ruhend, empfängt die Dame des Hauses ihre Morgenbesuche, die Besuchenden selbst finden aber keine große Bequemlichkeit vor, der Mangel an Sitzmöbeln zwingt die Herren oft auf ihren Mänteln am Boden Platz zu nehmen, wenn sie selbst in den reservierten Raum der Intimen zugelassen werden. Die nächste Umgebung des Bettes (ruelle genannt, nach einer mittelalterlichen Sitte) ist nämlich nach außen oft sichtbar abgesondert durch eine Schranke, und so wird der strengen Etikette



Entwurf für einen Toiletteraum, aus der „Wiener Zeitschrift" 1818

selbst im sonst behaglichsten Raum des Hauses ein großer Einfluß eingeräumt. Wir sehen schließlich gegen das Ende jenes Jahrhunderts eine Reaktion gegen das System selbst in den höchsten Kreisen auftreten. Wer davon einen lebhaften Eindruck gewinnen will, lese die Briefe Maria Antoinettens an ihre Mutter Maria Theresia, die Arneth veröffentlicht hat, und andere Dokumente ihrer Zeit. Die merkwürdige Szene, wie der jungen Königin das Auskleiden in ihrem kalten Schlafraum zur Qual wird, weil stets neue Damen ihres Hofstaates eintreten und der höhere Rang der Eintretenden immer die Ausübung der Hilfeleistung verhindert, welche erwartet, aber fortwährend unterbrochen wird, bleibt in der Erinnerung.


Pyxis (Hofmuseum in Wien)

Und wenn wir dabei die Entwicklung der Moden, die Kompliziertheit der Toilette und die unglaublichen Haartrachten bedenken, die Unnatürlichkeit der äußerlichen Körperpflege, so werden wir leicht einsehen, warum der moderne Mensch in seinem englischen Kleide so gar nicht in den barocken Raum stimmen kann. Die Formen, wie die Gebrauchsstücke haben für uns ihren Sinn und ihre Bedeutung verloren; sie werden uns aber als Zeugen einer ungemein durchgebildeten und entwickelten formalen Geschmacksäußerung von großem Werte bleiben. Zum ersten Mal tritt in der neueren Zeit hier auch die Einwirkung ostasiatischer Kultur stark in den Vordergrund, aber charakteristischerweise sind es gerade die bizarren Chinoiserien, die durch ihre innere Verwandtschaft mit dem Empfinden der Barockzeit von dieser so rasch assimiliert werden konnten, während die tiefer liegenden Seiten ostasiatischen Wesens erst später Einfluß gewinnen.

Ferner sehen wir trotz aller Prunkliebe den Sinn für Intimität manchmal auch noch in höchsten Kreisen gewahrt und neu aufleben. In Versailles sind die privaten Wohn- und Schlafräume von Ludwig XVI. und Maria Antoinette eingebaut zwischen eine Gruppe von Sälen mit mächtigen Dimensionen, indem kleine Appartements von geringer Geschoßhöhe und mit sehr schwachen Zwischenwänden übereinander gestellt und durch Zwischentreppen verbunden sind.

So kam das berühmte kleine Schlafzimmerchen der unglücklichen Königin zu stande, das in seiner graziösen und diskreten Dekoration eine Perle ist. Auch die anmutigen Bilder Chardins wie die Stiche Chodowieckis erzählen von intimen bürgerlichen Räumen, in denen das kühne Pathos und der sprühende Übermut der aristokratischen Lebenskunst fremd sind, hingegen sanfte, gefällige und vor allem bequeme und einfache Bildungen den Bedürfnissen einfacherer Menschen


Hydria aus Athen (Hofmuseum in Wien)



Antikes Leinengewebe mit Dionysoskopf (Hofmuseum in Wien)

entsprechen. Diese Abschwächung und Milderung nähert sich unserem modernen Empfinden sehr. Ähnlich und noch interessanter für uns ist die folgende Periode verlaufen. Die Barockzeit und ihr Ausklingen, das Rokoko, hatten sich so weit von der Antike entfernt, daß ein neuerliches Zurückgreifen auf die Kultur des klassischen Altertums stattfinden konnte. Aber trotzdem die erneute Anlehnung an das römische Bürgertum mit der Erhebung des Bürgerstandes gegen das aristokratische Regime einsetzte, verwandelte das Kaiserreich in Frankreich die strenge antike Formgebung sofort in ein geeignetes Ausdrucksmittel der eigenen Macht- und Kraftgefühle zu einem neuen Prunkgewand.

Die glänzenden Repräsentationsräume des Empire und darunter die prunkvollen Schlafräume Napoleons und Josephinens sind unserem modernen Empfinden und Bedürfnis nicht minder fremd wie die Staatsräume Ludwigs XIV. und Ludwigs XV.

Wir haben sie ebenso nur als die antreibenden Kräfte zu schätzen, die neben sich und nach sich einer intimen Kunst des Bürgertums Raum gaben, bei der wir heute sehr viele Anknüpfungsmöglichkeiten finden. Und gerade die relative Beschränktheit der Verhältnisse, die Einfachheit der Ausdrucksmittel, welche nach der Kongreßzeit überall auftreten, machen uns diese Epoche in künstlerischer Hinsicht so sympathisch. Es ist der große Gewinn der letzten Jahrhundertausstellungen gewesen, daß wir so viele anregende und tüchtige, bisher ungekannte Künstler kennen lernten, die neben den offiziellen Großen von akademischem Rang und Namen wirkten. Während die letzteren uns immer mehr entfremdet werden, lernen wir die intime und liebenswürdige Kunst immer mehr schätzen, die von ihnen in den Hintergrund gedrängt wurde. Aber es wäre verfehlt zu glauben,



Fibel mit Widderkopf (Hofmuseum in Wien)


Medaille auf Johann Armbruster und Frau (Avers und Revers) (Hofmuseum in Wien)

daß wir den Faden nur aufzunehmen brauchen, den unsere Großväter fallen ließen, damit wir ihn auf unsere Maschinen spannen und in unseren Großbetrieben verarbeiten. Die Kluft, welche die zweite Hälfte des XIX. Jahrhunderts mit ihren enormen wirtschaftlichen und technischen Veränderungen und ihrem schwachen Kunstgefühl geschaffen, ist nicht so leicht zu überbrücken. Darum haben unsere Lehrmeister jenseits des Canal la Manche viel weiter zurückgegriffen, viel tiefer eingesetzt.

Die Anknüpfungen an alte Kunstrichtungen sind ja nichts Ungewöhnliches seit dem Mittelalter. Sie sind, wie wir sahen, an der Tagesordnung gewesen bei jeder großen Umwälzung sozialer und politischer Art, bei jeder Erschöpfung eines ästhetischen Programms. Aber es war stets auch ein Beweis für die Lebensfähigkeit der neu auftauchenden Ideen, daß man die nährenden Quellen in ein eigenes Bett zu leiten vermochte, um einen produktiven Boden zu befruchten.

Wer die moderne englische Wohnung in künstlerischen Cottageanlagen studiert, wie sie dem architektonischen Empfinden Rechnung trägt, das eingebaute Möbel entwickelt und doch auf der andern Seite den raffinierten modernen Bequemlichkeitsbedürfnissen Raum gibt und das persönliche Behagen an erster Stelle berücksichtigt, der wird darin kaum den mittelalterlichen Kern sofort entdecken, dem sie entsprungen ist.

Und doch war es gerade das Zurückgreifen auf das Mittelalter, zuerst das literarische der romantischen Epoche, dann das konstruktive und handwerkliche der Morris-Schule, was dem modernen englischen Kunstgewerbe einen festen Rückhalt und eine bodenständige Entwicklung sicherte.

Hatte die romantische Zeit durch oft zu äußerliches Verwerten formaler Reize mitunter gesündigt, so wußte die kräftige und gesunde Reorganisation der nachfolgenden Periode den konstruktiven Geist,


Goldmedaille auf die Flucht Pius IX., 1848 (Hofmuseum in Wien)

die handwerkliche Tüchtigkeit, den vorbildlichen Wert der alten Prinzipien zu nutzen. Ganz wesentlich unterstützte hier die Liebe zum eigenen Heim, die dominierende Stellung und Verbreitung des Einzelwohnhauses in England alle Bestrebungen der Künstler, die auf das Zusammengehen des Innern und seiner Benutzungsweise mit der formalen Ausbildung des Äußern das Hauptgewicht legten.





Alchimistische Medaille (Hofmuseum in Wien)

Nur dann entstehen jene vollkommenen Innenräume, wenn bei der Anlage des Grundrisses, bei der Planung des Hauses, schon auf den Charakter und die Form der inneren Einrichtung Rücksicht genommen wird. Wie der Aufbau und die Umgebung des Hauses soll auch die Ausgestaltung des Innern aus einem und demselben Geist entspringen.

Diesen idealen Zuständen sind wir noch nicht sehr viel näher gekommen. Der Kontinent ist aber auf dem besten Wege dazu, für seine eigenen Bedürfnisse dieselben Grundideen zu verwerten. Natürlich kann bei uns nicht derselbe Weg gegangen werden; die ästhetischen wie die praktischen Bedürfnisse und Vorbedingungen sind bei uns naturgemäß andere und müssen zu anderen formalen Ergebnissen führen.



Plakette von Anton Scharff (Hofmuseum in Wien)

Die Grundsätze der einheitlichen Raumgestaltung, der Anpassung an die Fortschritte und Bedürfnisse der Zeit, an die technische Solidität, konstruktive Ehrlichkeit und Korrektheit werden aber dadurch nicht verändert. Wir finden sie heute überall und stetig fortschreitend siegreich werden, wo denkende Künstler und aufrichtige Ratgeber am Werke sind.

Es ist die Wahrheit, die auf dem Wege ist und die auch dort endlich Zutritt finden muß, wo heute noch das Abhängigkeitsgefühl von der eklektischen Anschauungsweise des verflossenen Jahrhunderts mächtig

ist. Es ist das Streben nach einer Einheit höherer Art, das sich endlich durchsetzen muß und über alle alten Anregungen und Vorbilder hinaus einen Zusammenhang zwischen Wohnung und Bewohner, zwischen Schmuck und Zweckform, zwischen Material und technischen Hilfsmitteln herstellt und dadurch eine Kunstform schafft, die eine neue Etappe in der Entwicklung der Kunst überhaupt verkörpert, die sich der Vergangenheit ebenbürtig anreiht.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

KLEINE AUSSTELLUNGEN. Aus der Galerie Miethke ist einiges Neues zu melden. In den Räumen am Graben sind zwei jüngstmoderne Pariser eingekehrt. Der eine ist der geistreiche Karikaturist, Satiriker, Farbenstiftmensch und so weiter Hermann Paul. Der Nachfolger Forains am „Figaro", der Illustrator der Straße im „Courrier Français" und politische Humorist des „Cri de Paris". Man sieht hier eine lange Reihe dieser Ergötzlichkeiten ausgestellt, daneben aber auch Buntstiftstudien in Lebensgröße, Akte und besonders Bildnisse, für die Paul einen besonderen Schick aufzuwenden hat. Einige dieser Köpfe, in ihrer ganz knappen Umrißfassung und dicht unter dem Kinn abgeschnitten, erinnern sofort an Quentin La Tour, den Pastellmeister der Pompadour-Zeit. Anderes, zum Beispiel die Akte, erinnert durch die Schraffenführung, welche so unterwegs die Modellierung bewirkt, an die Handschrift in den Radierungen Anders Zorns. Zu den besten Porträten in Farbstiften gehört das der Frau Amalie Szeps (schwarzes Kleid, weißes Haar, Beschäftigung mit ihrer bekannten Perlenstickerei), wo aus fast nur Schwarz und Weiß ein luftig feines Ensemble von Ton gegeben ist. Dann das auf zarte Gelblichkeiten gestimmte, lebhafter pointierte Bild der hübschen Madame Menard und eine alte Dame im Korbstuhl (wiederholt), die mit kleinen farbigen Akzenten aufgepulvert ein Virtuosenstück diskreten Kolorismus darstellt. Überhaupt ergeben sich dem Künstler aus der Technik selbst originelle Nuancen; so wenn er durch seine Schraffen quadrillierte Kleiderstoffe, Federhüte und so weiter unwillkürlich stilisieren muß. — Der andere Pariser ist der junge Farbenstürmer Pierre Laprade. Nebenbei gesagt ein Verehrer von Wien, wie seine große (hier nicht ausgestellte) Lithographie: „Le Carnaval de Vienne" bekundet. Seine hieher gelangten, ans Phantastische streifenden Impressionen haben ohne Zweifel ihre eigene Note. Namentlich Weiß und Blauviolett, die eine große Rolle spielen, tönen und mischen sich ihm zu eigenem Reiz. In seinen Stilleben wendet er darum gerne weiße, auch bunt dekorierte Majoliken und saftige Blumen an. In einer Gartenszene mit weißen Jalousien, weißen Rosen und einer weißen Toilette kommt eine interessante Simfonik heraus. Andere Parkszenen wühlen in einem schönen, ausgiebigen Grün. Bei einem größeren Publikum werden diese Bilder, da sie rein das Farbenproblem suchen und auf Form verzichten, weniger Anklang finden. — In der Dorotheergasse, wo einen Monat lang Gauguin die große Anziehungskraft war, hat Wilhelm List ein Gemach im ersten Stocke mit seinen neuen Bildern gefüllt. Er ist einer der Ausgetretenen der Sezession und geht seine eigenen, suchenden Pfade, die ins ewige Abseits führen. Er ist einer der Stilsucher und Ornamentalen, von feiner Empfindung der Linie, Kurve, Fläche. Seine große Porträtstudie einer Dame, mit mehrfachen weißen Schlangenlinien des weitbauschigen Kleides, ist von besonderer, gleichsam andeutungsweise vorhandener Wirkung. Auch landschaftliche Motive behandelt er in dieser vereinfachenden, ornamentierenden Weise. Die Farbenskala hält sehr zurück; blasse Töne von Weiß, Grau, Rosig, in gewissen Fällen stark mit Gold durchschossen. So in den drei Bildern: „Die Heilige" (Rosenwunder, Tod, Verklärung), wo der Künstler sich eigentlich in lauter Abstraktionen des Striches und Tons bewegt, ohne doch unwirksam zu werden. In jenen oberen Räumen Miethkes sieht

man noch einige einzelne Raritäten. Ein Porträt Georges Clémenceaus von Manet; als Redner, stehend, in schwarzem Schlußrock, die ganze Haltung schwärzlich, alles mit skizzenhafter Leichtigkeit hingesetzt, doch fest geschlossen. Dann ein lebensgroßes, weibliches Sitzbildnis von Millet; jedenfalls frühe Arbeit, mit Anstößigkeiten der Zeichnung, ungehobelt im Vortrag, aber mit einem Duft von Zeit und von Anfängertum eines Zukünftigen. — Im Kunstsalon Hirschler hat sich ein lange Zeit verschollener Österreichisch-Schlesier (geboren 1872), Paul Kutscha-Arend, wieder als präsent gemeldet. Er war mit im Künstlerhaus, als die Münchener Sezession dort 1894 ihr großes Gesamtgastspiel abmachte. Er ist nämlich in München gebildet, bei Liezen-Meyer und dem verstorbenen Herterich, und hat dann in Paris Weiteres aufgenommen. Weite Reisen führten ihn unter die Tropen, zu den Antipoden. Er schlug sich in Ceylon und Australien herum, zeichnete und malte massenhaft und verschleuderte es in Melbourne zu Nullpreisen, während schlechte Möbelbilder dem dortigen Publikum zu 10 bis 15 Pfund Sterling (dem australischen Normalpreis) mehr konvenierten. Er illustrierte auch weidlich und solche Zeichnungen und Aquarelle sind hier zahlreich ausgestellt. Der blaue Hafen von Sidney ist so ein gutes Aquarell. Er schätzt aber auch den Norden; die grauen Häfen von Hamburg, mit dem Rauch seiner Schlote, und von Stettin, mit seiner weiß auf dem Wasser wogenden Sommersonne, liegen ihm ebensogut. Er ist ein sehr geschickter Vedutist, hat auch jetzt in Wien wieder dergleichen gemalt und gleich verkauft (Einblick in die Taborstraße). Als Ganzes ist er gemäßigter Impressionist, ohne optische Abenteuerlichkeiten. Für seine Gabe, Natureindrücke sachlich wiederzugeben, sind einige Landschaftsbilder seiner letzten Wiener Zeit gute Beispiele (Ober-St. Veit im Winter, von seinem Atelier aus gesehen, Bachmotiv von Weidling). Wenn Paul Kutscha-Arend sich irgendwo seßhaft machen wird, dürfte derselbe noch den richtigen Aufschwung nehmen.



Tabatière aus dem Besitze Lanners (Hofmuseum in Wien)

KUNSTANSTALT J. LÖWY. Auf der Galerie des k. k. Österreichischen Museums hat diese hervorragende graphische Anstalt, die jetzt ihr fünfzigjähriges Jubiläum feiert, eine panoramische Ausstellung ihrer neueren Erzeugnisse veranstaltet. Der kaiserliche Rat J. Löwy (geboren Preßburg 1835, gestorben 1902) war ein künstlerisch gestimmter Mensch, besuchte auch die Akademie und lithographierte, erst als Zögling in der Siegerschen Werkstatt, später Porträte nach der Natur im Atelier des Malers Neustätter, malte aber auch Pastell. Diese Anregungen verknüpften sich alsbald mit der Photographie, als er 1855 einen solchen Apparat zum Geschenk erhielt. Schon 1856 hatte er sein eigenes photographisches Atelier in der Unteren Donaustraße. Dort wagte er sich bereits an die erste große photographische Tat in Wien, das Folioalbum der eben tagenden Naturforscherversammlung, mit über 300 Porträtaufnahmen nach der Natur. Es war das erste solche Werk, das im Wiener Kunsthandel auftauchte. Als im nächsten Jahre der k. k. Maria Theresien-Ritterorden seinen hundertjährigen Bestand feierte, wurde Löwy bereits berufen, das Prachtwerk darüber anzufertigen. Die Freilichtaufnahmen wurden vom Balkon des Galvagni-Hofes aus gemacht. Das erste aquarellierte Exemplar wurde von Seiner Majestät entgegengenommen. Der Lohn blieb nicht aus. Man räumte ihm für ein neues Atelier einen Gartengrund beim alten Zeughaus in der Renngasse ein, von wo er 1869 in die Gartenbaugesell-

schaft übersiedelte. Hier befindet sich die Porträtabteilung noch jetzt, während für die photomechanischen Verfahren, an deren Entwicklungsgang sich Löwy mit Feuereifer betätigte (man nannte ihn gelegentlich den Vater des Dreifarbendrucks), 1895 der große Neubau Parkgasse 15 errichtet wurde. Der unermüdliche Techniker pflegte da systematisch Alles, was die Zeit im Reproduktionswesen Neues brachte. Das stattliche Haus war Versuchstation und Fabrik zugleich. Lichtdruck, Heliogravüre, Dreifarbendruck, Autotypie, bis auf den neuesten Intagliodruck herauf, machten da ihre ganze Entwicklung durch. Der Intagliodruck ist der jüngste Triumph der Technik; er ermöglicht den Druck der Heliogravüre auf der Schnellpresse, und zwar bei gesteigerter Bildwirkung. Dadurch können nun Bilder in großen Auflagen so vervielfältigt werden; Beispiel dafür die Osterbeilage der Leipziger „Illustrierten Zeitung", die in 50.000 Exemplaren bei Löwy hergestellt wurde. Überhaupt ist die Anstalt vielfach für das Ausland tätig; für Paris (Piazza, Sedelmeyer), Leipzig (Seemann), Berlin (Fischer und Franke, Grote), Krakau, Budapest und so weiter. Für Wien hat sie den Farbenschmuck einer ganzen Reihe erstklassiger Werke geliefert. Aus den letzten Jahren seien bloß einige ganz hervorragende genannt: das Segantini-Werk (Gerlach), das Werk über den Wiener Kongreß (Artaria), das über die österreichische Bildnisminiatur (ebenda), deren Farbenlichtdrucke lobenderweise schon „die reine Fälschung" genannt wurden, das Walcher-Molthein-sche Werk über bunte Hafnerkeramik (Gilhofer und Ranschburg). In die unmittelbar vorangehende Epoche fallen die Aufnahmen aus der kaiserlichen Gemäldegalerie, in drei verschiedenen Formaten, mittels einer Drehbühne, die zu diesem Zwecke im Belvederegarten aufgestellt wurde. Die Rückschau auf diesen ganzen Lebenslauf des Unternehmens macht den Männern, die es geschaffen, alle Ehre. Der jetzige Leiter ist Herr Gustav Löwy, ein Neffe des Begründers.



Merkur, Bleistatuette von Rafael Donner (Hofmuseum in Wien)

VEREINIGUNG DER MÖBELPOSAMENTIERER ÖSTERREICHS. In einem Saaleinbau des Österreichischen Museums (Saal VIII) ist gegenwärtig eine interessante kleine Spezialausstellung zu sehen, die vielleicht berufen ist, das kunstgewerbliche Auge auf einen sozusagen untergehenden österreichischen Gewerbezweig von hohem Verdienst zu lenken. Es ist die Posamentierarbeit, die dermalen, ebenso wie die früher blühende Holzschnitzerei, durch die Mode aus den Interieurkünsten verdrängt ist. Der Verein ist durchaus zu loben, daß er sich nach Kräften wehrt und seine Leistungsfähigkeit einmal so unabweisbar ad oculos demonstriert. In drei Gemächern, die Baurat Professor Fabiani mit Geschmack in quasi-amerikanischer Weise entworfen hat, sieht man gediegenste Passementerie in allen erdenklichen Gestaltungs- und Anwendungsformen. Reich erfundene Fransengehänge, Quastenwerk, Bordüren, Borten, Schnüre, „tassels" und „clasps", an Vorhängen, Möbeln, Wandbezügen, Zeltplafonds passend angebracht. Die Arbeit ist schlechthin vollkommen, die zierlichsten Stücke wirken schon geradezu wie Spitzen. Man muß sich in der Tat sagen, daß diese schöne Industrie ganz gut

auch in moderner Weise arbeiten könnte. Wenn sich die Entwerfer ihrer annehmen, wie seinerzeit unseres Spitzengewerbes, so könnten alle jetzt gangbaren Stilarten sich ohneweiters auch wieder der Posamentierarbeit bedienen. Es wäre zu wünschen, daß die Anregung des Vereins in dieser Richtung praktische Folgerungen habe.

KLEINE NACHRICHTEN

WIEN. ZUWACHS DER KAISERLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN IM JAHRE 1906. Die ANTIKENSAMMLUNGEN des Allerhöchsten Kaiserhauses haben im vorigen Jahre sowohl der Zahl als der Qualität nach erfreuliche Vermehrung aufzuweisen. An erster Stelle sind hier einige Gegenstände zu nennen, welche durch die beim Bericht über die Münzensammlung im folgenden noch näher zu besprechende Schenkung des Freiherrn Albert Bachofen von Echt an das kunsthistorische Museum kamen: eine goldene Kette mit gefaßten römischen Goldmünzen von erlesener Schönheit, eine silberne gravierte Schale, eine bronzene Kette mit Amuletten und ein bronzener römischer Gefäßstempel. Diese Gegenstände ebenso wie die in 35 Kisten eingelangte interessante und reichhaltige Ausbeute aus den vorjährigen Grabungen von Ephesos werden an geeigneter Stelle noch eingehendere Würdigung erfahren.

Von sonstigen Widmungen wären zu erwähnen: zwei bronzene Amulette und eine bronzene Satyrherme von Dr. Wilhelm v. Mauthner, eine Reihe von Bronzegegenständen (darunter eine schöne Hydria und ein byzantinisches Kreuz) sowie von Tongegenständen vom k. k. österreichischen archäologischen Institut, eine römische Fibel aus Westungarn von Dr. Münsterberg.

Das Lapidarium erhielt Zuwachs durch Stücke aus der zum Verkauf gelangten Sammlung Widter in Wien, darunter ein ravennatischer Inschriftstein, der schon im XVI. Jahrhundert als Besitz des Erzbischofs Matthäus Lang von Salzburg bekannt war, eine Inschrift aus Knittelfeld in Steiermark, eine interessante Bauinschrift aus Sarmizegetusa (Várhely), der Hauptstadt Dakiens; dazu zwei steinerne Urnen, von denen eine aus Aquileja.

Für die Abteilung der Bronzen wurden außer den schon oben erwähnten Stücken einige wertvolle Gegenstände erworben, so ein merkwürdiges Gewicht in Form eines tierischen Wirbelknochens, aus Gela stammend, welches bei einer Wiener Auktion erstanden wurde, die Statuette einer Tänzerin in jonischem Chiton, mit Krotalen in den Händen (7,5 Zentimeter hoch) aus Klazomenä, in ihrer schlichten archaischen Formengebung und den kurzen Proportionen des Figürchens ein kleines Juwel altjonischer Kunst; der Bügelhenkel einer Hydria, der in seinen Attachen je eine Amazone auf sich bäumendem Pferde im archaischen Stil zeigt, aus Civitàvecchia; ein anderer, in Neapel erworbener Henkel mit der Relieffigur des Perseus, der das Haupt der Medusa trägt; ein Paar



Venus, Bleistatuette von Rafael Donner (Hofmuseum in Wien)

bogenförmige, mit Widderköpfen gezierte Fibeln aus Val di Chiana; der Gurtring von einem Gladiatorengespann in Form eines Helmes, aus Italien; die vorhin erwähnte Hydria aus Athen in der schönen Form, die im V. Jahrhundert vor Christi in Attika üblich war; der Oberteil eines byzantinischen Kreuzes mit eingravierten Bildern des Heilands, der Erzengel, der Muttergottes und der Apostelfürsten, aus Ephesos. Heimischen Fundortes (aus Kleinmünchen bei Linz) sind ein bronzener Schuber und ein Bronzegefäß.

Von den Erwerbungen der Vasensammlung sind drei zierliche Gefäße zu nennen: ein Ölfläschchen aus Ephesos, korintischen Stils, mit einem um den Gefäßbauch laufenden Tierfries, die Figur einer Sirene am Henkel und die eines Hahnes (letzteren



A. v. Pettenkofen, Russisches Biwak (Hofmuseum in Wien)

von feiner Zeichnung), auf dem Boden zeigend; ein attisches Lekythion mit prächtigem schwarzen Fries und zwei in Deckfarben darauf gemalten Figuren. Die eine in roter, die andere in weißer Farbe, wodurch die Vase ein technisches Unikum bildet; eine schwarze Pyxis mit Ornamenten in weißer und roter Farbe. Diese beiden Stücke, aus Südrußland stammend, stellen in der kaiserlichen Sammlung bisher nicht vertretene Varietäten dar. Ein hübsches buntfarbiges Alabastron verdient gleichfalls Erwähnung.

Die Terrakottensammlung erfuhr Bereicherung durch 25 Figuren und Köpfe aus cyprischen Ausgrabungen des Mr. Myres; nebstdem kamen ihr zu: ein mykenisches Idol aus dem Nachlaß des Archäologen Wolfgang Reichel, ein phallisches Alabastron mit dem Antlitz eines Silens und einer Inschrift (aus Scalanova) und ein aus Italien stammender Gefäßstempel aus christlicher Zeit mit dem Kreuzessymbol und einer Inschrift.

Eine völlig neue Gruppe innerhalb der Sammlung bilden die antiken Leinenstoffe mit eingewebten Ornamenten aus den Gräbern von Oberägypten, die der Teppichhändler

Theodor Graf nach Wien brachte. Aus seinem Nachlaß wurden zwei kostbare, in ihrer Art einzige Stücke erworben; farbige und nimbierte Brustbilder des Dionysos und der Ariadne, sowie zwei kleinere Stofffragmente mit Tier- und Ornamentfriesen.

Von sonstigen Erwerbungen wären schließlich noch zu erwähnen: das Fragment eines Wandgemäldes aus Capua mit dem Kopf des Herakles, zwei goldene Ohrgehänge, davon eines mit der Siegesgöttin, das andere mit Tierköpfen, ein Skarabäus aus Bandachat mit einer vertieft geschnittenen Kriegerfigur in goldenem Bügel, ein goldener Ring mit der niedlichen hockenden Figur eines Negerknaben in flachem Relief, aus Sizilien; ein Intaglio aus Smaragdplasma mit der Figur eines in der Stellung unserer ephesischen Statue ganz analogen Epheben, begleitet von einem Hunde; eine Glaskamee mit einem



Karl Schindler, Rekrutierung (Hofmuseum in Wien)

römischen Porträtkopf; der Henkel eines Glasgefäßes mit der Marke einer sidonischen Fabrik.

In der MÜNZEN- UND MEDAILLENSAMMLUNG hat die Abteilung für antike und byzantinische Münzen im verflossenen Jahre bedeutenden Zuwachs erhalten, von welchem ein größerer Teil auf die bereits erwähnte Widmung der bekannten römischen Münzensammlung des Freiherrn Bachofen von Echt entfällt. Diese durch die große Zahl von Goldstücken aus der Kaiserzeit und von römischen Medaillons außerordentlich wertvolle Kollektion bewirkte eine in jeder Richtung hochwillkommene Ergänzung des kaiserlichen Münzkabinetts, das sich nun für diese Periode den großen numismatischen Kabinetten ebenbürtig an die Seite stellen darf. Die griechische Abteilung wurde planmäßig für die kleinasiatischen und speziell ephesischen Reihen ergänzt. Erwähnung verdient auch die Erwerbung einer größeren Zahl von Prägungen des Küstengebietes des Schwarzen Meeres und syrischer Provenienz sowie der sogenannten barbarischen Fürsten an der mittleren



Peter Fendi, Die Neugierige (Hofmuseum in Wien)

Donau. Zuwendungen des österreichischen archäologischen Instituts kamen hauptsächlich den kleinasiatischen Reihen in sehr erwünschter Weise zu gute.

Unter den Neuerwerbungen für die mittelalterliche und moderne Abteilung des kaiserlichen Münzkabinetts verdient in erster Reihe genannt zu werden eine Sammlung alchimistischer und astrologischer Medaillen, Talismane, Pestpfennige und dergleichen, welche, aus altem gräflichen Besitz stammend, en bloc erworben werden konnte. Es sind 137 Stück, größtenteils Raritäten, einige ohne Zweifel Unica. Zusammen mit den wertvollen Stücken dieser Art, welche das Kabinett bereits früher besaß, ergeben sie ein eigenartiges und kulturhistorisch hochinteressantes Ganzes, wie es kaum eine andere Münzsammlung besitzen dürfte und wie es heute kaum noch mit den größten Opfern zusammengebracht werden könnte. Gleicher Provenienz sind: eine St. Georgsmedaille von Christian Maler mit einem Totentanz auf der Rückseite; eine hübsche Wappenmedaille der Eheleute Franz Kamper und Florapaß von Parr (Paar) vom Jahre 1537, sodann die anmutige Porträtmedaille des Jahres 1603 auf Johann Armbruster, Oberdreißiger in Preßburg und seine Frau Anna Kamperin, dem Stil nach zu urteilen, eine Arbeit des Alessandro Abondio, des Sohnes Antonios Abondio.

Eine andere wichtige Erwerbung verdankt das kaiserliche Kabinett der Liberalität eines ungenannt sein wollenden Spenders: die 124 Dukaten schwere Goldmedaille, welche Papst Pius IX. im Jahre 1848 auf den damaligen königlich bayerischen Gesandten am päpstlichen Stuhle Karl Grafen von Spaur aus Dankbarkeit für dessen Hilfeleistung bei der Flucht des Papstes nach Gaeta prägen ließ. Die Vorderseite zeigt das Brustbild Pius IX., die Rückseite eine Ansicht von Gaeta, mit der Widmung: KAR · SPAVR · LEGATO · BAVARICO · PIVM · IX · P · M · ROMA · EXTORREM · CAIETAM · SEQVVTO. Das historisch so interessante Stück, das jedenfalls in Gold nur einmal ausgeprägt worden sein dürfte, war nahe daran, in den Schmelztigel zu wandern, als es durch die Pietät jenes Ungenannten gerettet wurde.

Andere bemerkenswerte Stücke sind: eine Wappenmedaille der Familie von Codelli-Fahnenfeld, ein Taler des Erzherzogs Ferdinand Karl von Tirol, der, als Schraubentaler adjustiert, in seinem Innern die ölgemalten Porträte eines jungen vornehmen Ehepaares

zeigt; ferner ein Salvator-Dicktaler und 7 Stück Joachimsthaler Medaillen mit religiösen Darstellungen aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts; drei Plaketten von L. Heuberger mit religiösen Darstellungen, ein Zwanzigdukatenstück des Erzbischofs Sigismund von Salzburg und andere.



Peter Fendi, Der Sämann (Hofmuseum in Wien)

Aus einer nachgelassenen Sammlung konnte eine große Zahl (gegen 600) Münzen, hauptsächlich sächsische und österreichische Taler und Medaillen erworben werden. Außerdem wurden viele moderne ausländische Geldstücke und sodann eine ansehnliche Reihe moderner Medaillen und Plaketten erstanden, unter denen insbesondere alle namhaften Wiener Medailleure gut vertreten sind, so der verewigte Anton Scharff durch eine seiner schönsten Arbeiten, die Plakette auf den Abgeordneten Wolfrum und durch zwei große gegossene Neujahrsplaketten und andere.

Die SAMMLUNG KUNSTINDUSTRIELLER GEGENSTÄNDE hat gegenüber dem Vorjahr nur verhältnismäßig wenig Erwerbungen von Bedeutung aufzuweisen. Durch eine neuerliche Widmung des Herrn Gustav Benda kamen die beiden vortrefflichen Bleistatuetten G. R. Donners, Merkur und Venus, die sich seinerzeit in der Kollektion Kratzer befunden hatten, in die Sammlung, wo sie eine höchst willkommene Ergänzung der österreichischen Vitrine in der Abteilung für Kleinplastik ausmachen. Außerdem wurde käuflich ein hübsches Stückchen Altwien erworben, eine goldene Tabatière mit feinem blauen Email im Biedermeiergeschmack, laut der Tradition und dem auf dem Deckel in einer Lyra angebrachten Monogramm nach aus dem Besitz J. F. Lanners, dem sie von Erzherzog Karl verehrt worden sein soll. Die Dose, noch im alten goldgepreßten Lederetui erhalten, trägt einige bisher noch nicht eruierte Marken (Prag und das Prager Repunzierungszeichen aus dem Beginn des XIX. Jahrhunderts).

Für die KAISERLICHE GEMÄLDEGALERIE ergab sich in dem abgelaufenen Jahre keine Gelegenheit zu einer nennenswerten Ergänzung des Bestandes an alten

Meistern.* Dagegen konnte, getreu der schon seit einer Reihe von Jahren befolgten Maxime, einer weiteren Ausgestaltung der modernen Abteilung in Bezug auf die Wiener Schule des XIX. Jahrhunderts durch einige Erwerbungen Rechnung getragen werden. Vor allem sind hier zwei Akquisitionen aus der Auktion Königswarter zu nennen: Karl Schindlers „Rekrutierung" und August von Pettenkofens „Russisches Biwak". Das erstgenannte Bild dürfte wohl unbestritten als die hervorragendste Leistung dieses leider schon im Alter von 21 Jahren verstorbenen begabtesten Schülers von Peter Fendi bezeichnet werden können. Mit der Jahrzahl 1838 signiert, bildet es für den damals erst 17jährigen Künstler eine geradezu verblüffende Talentprobe. Die volle Beherrschung des Perspektivischen wie des Kolorits, die Sicherheit und Leichtigkeit, mit welcher der Vorgang auf dem Bild erzählt wird, all das verrät den künftigen Meister, dessen frühen Hintritt



Friedrich Gauermann, Die Pferdeschwemme (Hofmuseum in Wien)

die österreichische Kunst nur tief beklagen kann. Bei seinem jugendlichen Alter sind nur verhältnismäßig wenig Bilder von Karl Schindler bekannt geworden; um so wichtiger war es für die kaiserliche Galerie, sich seines Hauptwerks zu versichern. Eine ähnlich erfreuliche Bereicherung bildet das mit vollendeter Meisterschaft behandelte „Russische Biwak" von Pettenkofen (signiert 1852). In einem an Pettenkofens Lithographenzeit gemahnenden grauen Ton von wunderbarer Feinheit gehalten, behandelt es in miniaturartiger und doch breiter und pastoser Technik eine Episode aus dem ungarischen Feldzug 1848 bis 1849. Durch dieses Stück ist die Kollektion Pettenkofenscher Bilder in der Galerie, welche bisher nur Genre- und Marktszenen enthielt, um ein wertvolles Werk vermehrt worden, das den Meister als Schilderer militärischen Lebens charakterisiert.

* Durch Widmung des Herrn Gustav Benda gelangten aus der Auktion Oppolzer in München vier wertvolle Gemälde — zwei Altarflügel von Hans Sueß von Kulmbach, ein Bild von Metsu und eines von Gillis Hondekoeter — an die Galerie. Da diese Bilder erst im Jahre 1907 definitiv in den Besitz der Galerie übernommen wurden, sollen sie im Berichte pro 1907 ausführlichere Besprechung finden.

Peter Fendi, in der Galerie bereits durch eine größere Zahl von Arbeiten vertreten, figuriert unter den Erwerbungen des Jahres 1906 mit zwei Stücken. Eines derselben behandelt die Parabel vom Sämann: ein junger, kräftiger Bauer von ausgesprochen niederösterreichischem Typus wirft mit weitausholender Gebärde das Korn aus; im Hintergrund vor stürmischem grauen Himmel ein Dorfkirchlein, zu dem sich ein Leichenzug bewegt. Fendi behandelt hier im Geiste seiner Zeit das Thema vom „Werden, Sein und Vergehen" auf genrehafte Weise, doch nicht ohne eine gewisse Größe, die sich in den großzügigen Linien der Hauptfigur und Landschaft, wie in der ernsten Stimmung des Bildes manifestiert. Das zweite Gemälde „Die Neugierige" zeigt uns mit der ganzen schalkhaften Anmut der Biedermeierzeit ein junges Mädchen im Négligé, welches mit



Rudolf v. Alt, Göttschachbach, Aquarell (Hofmuseum in Wien)

sichtlichem Interesse durchs Schlüsselloch ins Nachbargemach blickt. Ein feines kleines Frauenbildnis von Michael Neder ergänzt die in der Galerie bereits vorhandenen Arbeiten dieses älteren Wiener Meisters. Von Friedrich Gauermann wurde ein kleines Bild von saftiger Farbe der Galerie einverleibt. Es ist die Studie zu dem später in großem Formate ausgeführten bekannten Bild „Die Pferdeschwemme". Auf Papier in Ölfarben gemalt, ist dieses Blatt von Gauermann für den Kunsthändler und Sammler Bühlmeyer, in dessen Galerie es einen Ehrenplatz einnahm, zum vollendeten Gemälde ausgestaltet und auf Holz geklebt worden.

Die Reihe der in der Galerie vorhandenen Gemälde Friedrich von Amerlings ist durch eine charakteristische und bedeutende Arbeit des Meisters vermehrt worden: durch das „Porträt eines vlämischen Bürgermeisters". Das von den Holländern des XVII. Jahrhunderts stark beeinflußte Bild stellt einen Mann in der Tracht dieses Jahrhunderts dar,



Lamaistische Darstellung, Göttin Ushnishasitâ (Hofmuseum in Wien)

jedoch nicht etwa das Porträt eines Bürgermeisters in Amtstracht, sondern sicherer Tradition nach das eines Wiener Opernsängers (mutmaßlich Kunz), der dem Künstler offenbar nur als Modell für eine Kostümstudie gesessen ist.

Von Josef Neugebauer, einem im Jahre 1895 hochbetagt verstorbenen, seinerzeit geschätzten Blumenmaler kamen zwei sorgfältig durchgeführte Blumenstücke sowie ein Selbstporträt an die Galerie. Das letztere reiht sich in die schon vorhandene nicht unbeträchtliche Zahl von Bildnissen österreichischer Künstler.

Für die Sammlung von Aquarellen und Handzeichnungen wurden drei Aquarelle aus der Nachlaßauktion Rudolf von Alts erworben: ein Interieur mit Figuren „Wirtsstube in Sand" aus dem Jahre 1875, die virtuose Naturstudie „Göttschachbach bei Gastein" aus des Meisters letzter Periode und ein Blatt „Streifwagen", welches für die sichere und minutiöse Detailbeobachtung des unermüdlichen Künstlers besonders charakteristisch ist. Zu den in größerer Zahl bereits vorhandenen landschaftlichen und Architekturveduten

aus älterer Zeit bilden diese drei Stücke eine willkommene Ergänzung.

Unter den zahlreichen und ethnologisch bedeutungsvollen Erwerbungen der ETHNOGRAPHISCHEN SAMMLUNG des NATURHISTORISCHEN HOFMUSEUMS im Jahre 1906 wären vom künstlerischen und kunsttechnischen Gesichtspunkt die Sammlungen aus dem malayischen Archipel, von Ostgrönland und vor allem die lamaistisch-mongolische Kollektion aus Urga des Reisenden Hans Leder zu nennen. Dank den durch die Reisen des Direktors der ethnographischen Abteilung am Naturhistorischen Hofmuseum Regierungsrates Franz Heger in Java und den Sundainseln gewonnenen Beziehungen sind noch Ende 1905 von verschiedenen Punkten des malayischen Archipels unter anderem eine Reihe wertvoller und künstlerisch bedeutsamer Textilien eingelaufen, unter welchen eine erlesene Sammlung der „slimoet" genannten Tücher von Roti, Savoe, Jumba und Timor hervorzuheben ist.



Lamaistisches Kultgerät, Stupa (Hofmuseum in Wien)

Eine Kollektion von javanischen Holzlarven für das populäre javanische Schauspiel, in welchem stehende Typen zur Darstellung der alten, aus den indischen Epenstoffen übernommenen Heldensagen der Kavi-Dichtung auffallen, verdient ebenfalls Erwähnung. Ebenso eine kleine Sammlung schöner und reicher Waffen, Lanzen und Krisse aus Süd-Celebes, die das Museum neben anderem Material von Lombok, Bali und Sumbawa Herrn E. Hulster in Medan, Sumatra, verdankt.

Von West- und Ostgrönland hat die Expedition der Herren Dr. Rudolf Trebitsch und Dr. Robert Stiaßny eine bei dem gegenwärtigen völligen Niedergang der eigenartigen Eskimokultur doppelt willkommene und bedeutsame Sammlung eingebracht. Bekannt ist die sowohl in bildnerischer wie zeichnerischer Beziehung hervorragende künstlerische Begabung der Eskimo, die alle charakteristischen Züge der echten Jägerkunst aufweist. Die reiche Ornamentierung in Bein und Holz, welche die Gebrauchsgegenstände der Ostgrönländer zeigen, sowie die in den Weiberarbeiten, Gürteln, Täschchen, verschiedenem Schmuckzeug sich äußernde reiche textile Musterung sind ebenso viele Bestätigungen für die bekannten künstlerischen Neigungen der polaren Jägerstämme.

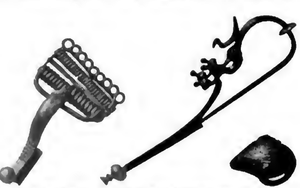
Wirkliche Kunstleistungen im engeren Sinne des Wortes liegen in der großen lamaistisch-mongolischen Sammlung von Götterbildern, Tempelfahnen, Miniaturen, Kultgeräten und so weiter vor, die der österreichische Tibetreisende Hans Leder aus der westlichen Mongolei, zumeist aus Urga, dem mongolischen Rom, in die Heimat gebracht hat. Lamaistische Sammlungen, welche das äußerst komplizierte nordbuddhistische Dogmensystem und die verwickelte, mehrfach geschichtete Ikonographie das Lamaismus in Tibet nebst seinen mongolischen und chinesischen Ausstrahlungen zu illustrieren bestimmt sind, verdienen heute auch in kunsthistorischer Beziehung Beachtung. Es liegen in diesen



Gürtelblech von Watsch (Hofmuseum in Wien)

Sammlungen die Zeugnisse künstlerischen Schaffens vor, das in den zahlreichen Klöstern Tibets und der Mongolei unter Ausbildung strengster Kunststile und verschiedener Malerschulen von etwa 1200 bis 1800 nach Christi abgelaufen und von China wie von Indien abwechselnd beeinflußt worden ist. Von dieser fast 600 Nummern zählenden Sammlung ist namentlich auf die stattliche Serie plastischer Götterfiguren in Bronze, Ton und Papiermachémasse hinzuweisen, die durchgehends als Klosterarbeiten zu gelten haben und in teilweise sehr berühmten Werkstätten, vielfach auch in Lhassa, dem Sitze des Dalai-Lama, hergestellt wurden. Von diesen ist hier eine schöne Darstellung des Tsongkapa, des bekannten Reformators des Lamaismus (XIV. Jahrhundert), der heute in der Mongolei fast ebenso verehrt wird wie der Religionsstifter Gantama Buddha selbst, zur Ansicht gebracht. Unter den Tempelfahnen oder Tempelbildern, von denen über 50 hervorragende zumeist auf Seide gemalte und stilvoll adjustierte Exemplare vorliegen, sind Darstellungen der wichtigsten Göttergestalten, zumeist in Begleitung zahlreicher Nebenbilder vertreten; anbei die Abbildung der Göttin Ushnîshasitâ mit 24 Nebenbildern in lichten Deckfarben und Gold auf Seide gemalt. Auch die lamaistischen Kultgeräte, Hausaltäre, Lama-Ornate und die verschiedenen kleinen oder größeren Stupas, die gewöhnlich mit Reliquien, Gebeten und sonstigen Amuletten angefüllt zu sein pflegen, sind in Leders Sammlung in ausgesuchten Exemplaren vertreten; ein Miniaturstupa aus sogenannter Schauer(Papiermaché)masse in Form eines achtseitigen Tumulus mit Reliefdarstellungen und bunter Bemalung reich verziert, ist hier abgebildet.

Die PRÄHISTORISCHE SAMMLUNG des NATURHISTORISCHEN HOFMUSEUMS erhielt eine wertvolle Bereicherung durch die Auswahl von 27 Stück der Fürst Ernst zu Windisch-Graetzschen Sammlung. In dieser Auswahl befindet sich das berühmte figural verzierte Gürtelblech von Watsch in Krain, aus dem V. Jahrhundert vor Christi Geburt, ein schon im Altertum vielfach repariertes Stück, auf welchem in getriebener und zizelierter Arbeit ganz nach Art der übrigen figural verzierten Bronzen jener Zeit eine Kampfszene dargestellt ist, an der sich zwei mit Lanzen und Streitbeil bewaffnete Reiter (ohne Sattel und Sporen) und



Fibeln und Riemenhalter, prähistorisch (Hofmuseum in Wien)

hinter jedem derselben ein schwer bewaffneter Fußgänger mit Streitbeil, zwei Lanzen, Schild und bebuschtem Helm, beteiligen. Am rechten Ende des Bleches ist noch eine am Kampf unbeteiligte Mantelfigur mit breitkrämpigem Hute angebracht. Von derselben Fundstelle und aus annähernd gleicher Zeit enthält die Auswahl noch eine sehr große gerippte Bronzeciste, eine Schlangenfibula mit aufsitzendem Vögelchen, zwei Zweirollenfibeln, einen kleineren Gürtelhaken, einen kleinen Riemenhalter in Gestalt eines Mausköpfchens etc. Von anderen Fundorten einen etruskischen und einen jonisch-italischen Helm, ein unteritalisches Kurzschwert mit Bronzeblechscheide, ein italisches Bronzebeil, das geflügelte Ortband einer hallstättischen Schwertscheide und anderes. Von sonstigen Erwerbungen sind zu erwähnen: Ein bei Asten in Oberösterreich gefundener etruskischer Krempenhelm und eine kreisrunde, mit geometrischen Mustern reich ornamentierte italische Bronzescheibe von 21 Zentimeter Durchmesser. Von dem großen Gräberfeld von Statzendorf in Niederösterreich, welches der älteren Stufe der Hallstatt-Periode, also dem ersten Drittel des Jahrtausends vor Christi Geburt angehört, gelangten durch die fortgesetzten Ausgrabungen des Museums wieder zahlreiche Grabbeigaben in Form von mannigfaltigen Tongefäßen und von kleineren Bronze- und Eisenobjekten in die Sammlung. Unter den



Prähistorische Tongefäße aus Ungarn (Hofmuseum in Wien)

durchwegs aus freier Hand gemachten Tongefäßen sind besonders gewisse braune Henkeltöpfe von 10 bis 20 Zentimeter Höhe wegen ihrer konsequent durchgebildeten Verzierung in einer Art von Kerbschnitt in kunsthandwerklicher Beziehung bemerkenswert. Aus mehreren Fundorten des Baranya-Komitats in Ungarn, besonders aus Duna Pentele und Vörösmarth erhielt die Sammlung bronzezeitliche Tongefäße in den verschiedensten Größen von 3 bis 30 Zentimeter Höhe, welche durch einen eigentümlichen, für die ungarische Bronzezeitstufe charakteristischen Dekor mit weiß ausgefüllten Band- und Hängemustern ausgezeichnet sind.

Die KUPFERSTICHSAMMLUNG der K. K. HOFBIBLIOTHEK wurde im Jahre 1906 um 780 Inventarnummern vermehrt, denen 2094 Blätter (Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Lithographien, Photographien oder photomechanische Reproduktionen), beziehungsweise Bände oder Mappen entsprechen. Durch Kauf wurden 397 Nummern erworben, als Pflichtexemplare 76, als Geschenke 82 entgegengenommen, 225 endlich durch Einreihung aus alten Depotbeständen gewonnen. Eine Teilnahme an der Auktion Gutekunst (Stuttgart) ermöglichte, die Werke Albrecht Dürers und Hans Baldung Griens durch zwei kostbare Drucke zu ergänzen, eine solche an der Auktion Spitzer (Wien bei Wawra) brachte der Sammlung der älteren österreichischen Künstler namhaften Zuwachs. Diese Abteilung der Kupferstichsammlung nach Möglichkeit zu vervollständigen, bildete in diesem Jahre wieder den Gegenstand besonderer Sorgfalt.

Unter den Geschenken, die in diesem Jahre der Sammlung zugewendet wurden, seien folgende hervorgehoben: Das Oberstkämmereramt widmete farbige Originalradierungen von Danilowatz, Lux und Suppantschitsch, ferner 845 Blatt Pigmentdrucke, die von der Firma Bruckmann in München nach Gemälden der kaiserlichen Galerie hergestellt wurden. Seine Erlaucht Graf Harrach spendete mehrere Porträte von Angehörigen seines Hauses, Kustos Menčik einige Porträte, der Verlag G. Stalling in Oldenburg einen Dreifarbendruck „Porträt Seiner Majestät des Kaisers Franz Joseph I." nach einem Gemälde von Sigm. l'Allemand, Herr A. Artaria zwei Radierungen von Alphons und eine Lithographie von Kriehuber, Dr. Mascha einige Lithographien von Rops, Dr. C. Giehlow in Wien und Mr. C. Dodgson in London mehrere Radierungen, Herr Maler J. Engelhardt mehrere graphische Blätter seiner Hand, endlich Herr J. C. Robinson eine prachtvolle Serie seiner kostbaren und seltenen Originalradierungen.

VEREIN ZUR HEBUNG DER SPITZENINDUSTRIE. Unter dem Vorsitze der Frau Gräfin Lanckorońska fand am 24. d. M. im Österreichischen Museum die Generalversammlung des Vereines zur Hebung der Spitzenindustrie in Österreich statt. Unter den Anwesenden bemerkte man: Prinzessin Klementine Metternich-Sándor, Fürstin Lubomirska, Gräfin Kinsky-Wilczek, Baronin Beck, Baronin Dina Buschmann, Baronin Königswarter, Frau v. Miller zu Aichholz, Frau v. Mayer-Gunthof, Grafen Karl Lanckoroński, Sektionsschef Grafen Wickenburg, Hofrat Dr. Adolf Müller, den Vertreter der Wiener Handels- und Gewerbekammer kaiserlichen Rat Kitschelt, Hofrat A. v. Scala, Direktor Minkus, Prokuristen Mühlbacher und andere. In ihrer Ansprache kennzeichnete Gräfin Lanckorońska das ersprießliche Wirken des Vereines während des dritten Jahres seiner Tätigkeit und sprach vor allem der Protektorin des Vereines, Erzherzogin Marie Therese, den Dank für das stete Wohlwollen aus, welches sie dem Unternehmen von Anbeginn an gezollt hat. In gleichem Sinne gedachte die Vorsitzende der Förderung des Vereines durch die Regierung und hob das erfolgreiche Wirken der leitenden Dame des Vereines Baronin Helene Beck sowie der Sekretärin Frau Hilde Mühlbacher anerkennend hervor. Der durch den kommerziellen Beirat Prokuristen Emil Mühlbacher vorgetragene Jahresbericht konstatiert eine Hebung der Spitzenindustrie in Österreich in erster Linie durch den k. k. Zentralspitzenkurs, mit welchem der Verein in engster Fühlung steht. Das günstige Resultat des verflossenen Jahres ermöglicht es dem Vereine, seine Tätigkeit wesentlich zu erweitern und in einer großen Anzahl von Sommerfrischen und Kurorten des In- und Auslandes Niederlassungen für die Dauer der Saison zu errichten.

DIE NEUEN PUBLIKATIONEN DES BREVIARIUM GRIMANI UND DES HORTULUS ANIMAE.* Die Fortschritte, die das photomechanische Reproduktionsverfahren fast ununterbrochen macht, haben zur Publikation auch solcher Miniaturenhandschriften verlockt, die schon veröffentlicht sind, oder besser: gerade solcher, die es schon sind und dadurch dem unternehmungslustigen Verleger nicht nur ihre Bedeutung, sondern auch den finanziellen Erfolg zu verbürgen scheinen. Die Monstrepublikation des Breviarium Grimani durch Sijthoff und Hiersemann scheint Epoche machen zu wollen. Der kostbare Schatz der Marciana, in gleicher Weise durch den Reichtum seiner auf hohem künstlerischen Niveau stehenden Illustrationen und durch seine treffliche Erhaltung ausgezeichnet, ward bereits im Jahre 1862 publiziert, wobei die wichtigsten Miniaturen durch Photographien Antonio Perinis, zwei davon sogar sorgfältig mit der Hand koloriert, wiedergegeben wurden. Francesco Zanotto schrieb dazu eine umfäng-

* Das Breviarium Grimani in der Bibliothek von San Marco in Venedig. Vollständige photographische Reproduktion. Herausgegeben durch Scato de Vries und S. Morpurgo. Leiden, A. W. Sijthoff. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1904 ff. — Seelengärtlein. Hortulus animae. Cod. Bibl. Pal. Vindob. 2706. Photomechanische Nachbildungen der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien. Herausgegeben unter der Leitung und mit kunstgeschichtlichen Erläuterungen von Friedrich Dörnhöffer. Frankfurt a. M., Jos. Baer & Comp., 1907 ff.

liche kunstgeschichtliche Erläuterung, die seither freilich besonders durch Paul Durrieu wesentlich korrigiert ward. 1903 erschien eine kleine billige Ausgabe, die die wichtigsten Illustrationen in schwarzen Klischees brachte. 1904 nun kamen die ersten in farbigem Lichtdruck hergestellten Tafeln der neuen Sijthoff-Hiersemannschen Publikation heraus. Durch die Brügger Ausstellung vom Jahre 1902 war das Interesse an der frühen niederländischen Kunst neu geweckt worden und das Publikum fing an, voll Behagen bei der subtilen Malerei alter und älterer Meister vom Spachtelauftrag gewisser Zeitgenossen Erholung zu suchen. Jene ersten Blätter bedeuteten wirklich für alle Kunstliebhaber ein freudigst begrüßtes Ereignis, gaben sie doch die Miniaturen mit einer Vollendung wieder, wie man sie bisher noch nicht erlebt hatte. Kostbare illuminierte Handschriften farbig zu reproduzieren, war ja schon öfter versucht worden. Ich erinnere nur an die rührenden Prachtausgaben von Jean Fouquets Livre d'heures für Etienne Chevalier oder von Jean Bourdichons Gebetbuch der Anne de Bretagne. Diese waren unter der Herrschaft des „Farbendrucks" entstanden, auf den man heutzutage so verächtlich herabsieht, obwohl er sich in neuer Gestalt bereits wieder einzubürgern droht. Nun aber, nach der entsagungsvollen Zeit der einfarbigen Heliogravüren und Phototypien, schien der Dreifarbenlichtdruck (in Wirklichkeit arbeitet er bekanntlich fast immer mit mehr als drei Farben) das Problem der farbigen Reproduktion gerade von Miniaturen ebenso überraschend wie glänzend lösen zu wollen. Doch dämpfte sich die Freude über die neue Publikation bald beträchtlich, als man sah, daß nicht alle Tafeln (gewiß häufig infolge der verschiedenen Eignung der Originale zur Vervielfältigung) auf der gleichen Höhe standen und selbst die bestgelungenen hinter ihren Vorbildern erheblich zurückblieben, mehr noch, als man sich bewußt wurde, was es heißt, einen so dickleibigen Kodex Seite für Seite und jede Seite auf einem eigenen Blatt zu reproduzieren, am meisten aber, als man sich angesichts der nicht enden wollenden Reihe von Riesenbänden fragte, ob es denn auch wirklich der Mühe wert war, all den langweiligen Text und die zahllosen doch recht eintönigen Zierleisten in so kostspieligen Faksimiles wiederzugeben, und diese Frage ehrlich verneinen mußte.

Aber die Publikation des Breviarium schlug ein, und dieser Erfolg verleitete zur Nachahmung. Der von Eduard Chmelarz bei seiner Publikation einer vlämischen Miniaturenhandschrift vom Beginn des XVI. Jahrhunderts gewählte Titel „Ein Verwandter des Breviarium Grimani in der k. k. Hofbibliothek" machte die Wahl des möglichst vollständig und getreu zu reproduzierenden Kodex' leicht und so kam, da die Bemühung von Sachverständigen, die Publikationslust auf ein anderes vielleicht geeigneteres Objekt zu lenken, vergeblich war, das im Verlage von Josef Baer & Komp. in Frankfurt a. M. erscheinende Werk zu stande, das den Kodex 2706, einen sogenannten Hortulus animae, publiziert und dessen erste Lieferung nunmehr vorliegt.

Es wird 514 Tafeln mit 109 farbigen, 857 schwarzen und 62 einfach getönten Seiten sowie eine kunsthistorische Einleitung aus der Feder Dr. Friedrich Dörnhöffers, des Leiters der Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek, enthalten. Das Werk, dessen Herausgabe über drei Jahre verteilt wird, erscheint in 11 Lieferungen, von denen jede 60 Mark kostet. In deutscher Sprache werden bloß 200 numerierte Exemplare gedruckt. Alle 109 Seiten der Handschrift mit figürlichem Schmuck werden durch mehrfarbigen Lichtdruck, die übrigen durch einfarbige Photolithographie wiedergegeben. Den Schrift- und den leeren Seiten wird eine Tonplatte aufgedruckt, die den Pergamentcharakter wiedergeben soll. Die Tafeln sind dem Original entsprechend doppelseitig bedruckt, so daß die Nachbildung dieselbe Zahl und Reihenfolge der Seiten wie jenes haben wird. Auch das Papier ist mit Sorgfalt ausgewählt, um die Treue der Reproduktionen zu erhöhen.

In der bereits ausgegebenen ersten Lieferung sind von den Monatsbildern, die ja um jene Zeit bereits ausgesprochene Genreszenen geworden sind, der Jänner, Februar, April, Mai und Juni reproduziert, von den religiösen Darstellungen die Kreuzigung Christi, der heilige Jakob, der heilige Christoph (das bekannte Gegenstück des Bildes von Dierk Bouts in der Münchener Pinakothek) und die heilige Katharina, von den bloß ornamentalen

Kompositionen ist eine Seite mit einer Initiale und einem aus abwechselnden Streifen stilisierter Ranken und naturalistischen Streublumen zusammengesetzten Zierrahmen wiedergegeben. Von Schriftseiten sind 76 reproduziert.

Der Ruf der Staatsdruckerei bürgt für die Höhe der künstlerischen Reproduktion und doch sind die Mängel, die dem farbigen Lichtdruck anhaften, auch hier nicht zu verkennen. Der Gesamteindruck ist flau, häufig geradezu verschwommen und eine der drei wichtigsten Mischfarben, das Rot, das Blau oder das Gelb schlägt immer vor. Diesem Einwand muß sich ein anderer, bereits oben angedeuteter, zugesellen. Obwohl der Text des Manuskriptes mit Sebastian Brant in Verbindung steht und die Abschrift eines offenbar verschollenen Druckes zu sein scheint, ist er doch keineswegs von solcher Bedeutung, daß jede Seite im Faksimile reproduziert werden müßte. Ebenso hätten nicht alle Ornamentseiten wiedergegeben werden müssen, sondern nur die charakteristischesten, sind doch die meisten einander ähnlich und kommt doch dergleichen in hundert vlämischen Handschriften der Zeit vor. Es macht sich hier dieselbe unkritische Übertreibung geltend, die in Lapidarien Steine anhäuft, die wertlos sind, wenn ihre Inschriften gelesen sind, und in Bibliotheken Tagesblätter aufstapelt, in denen allen das gleiche steht. Schließlich aber muß, um abermals auf etwas schon Geäußertes zurückzukommen, hervorgehoben werden, daß sich, so kostbar und wundervoll auch das Seelengärtlein nach den verschiedensten Richtungen hin ist, doch andere illuminierte Handschriften hätten finden lassen, die es weit mehr verdient hätten, so luxuriös publiziert zu werden. Ich nenne nur das Kleinod frühfranzösischer Malerei, das die Hofbibliothek birgt, den Kodex 2597, König Renés „Cuer d'amours espris".

Von Friedrich Dörnhöffers Text ist noch nichts erschienen. Man kann mit vollstem Recht darauf gespannt sein, um so mehr als die Frage nach den Künstlern durch Chmelarz' Zuweisung der Miniaturen an die Werkstatt Gerhard Horebouts ja noch nicht endgültig gelöst worden ist. Arpad Weixlgärtner

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

AUSZEICHNUNG. Seine k. und k. Apostolische Majestät haben mit Allerhöchster Entschließung vom 20. April d. J. dem Direktor des Österreichischen Museums, Hofrate Artur von Scala das Komturkreuz des Franz Joseph-Ordens mit dem Sterne allergnädigst zu verleihen geruht.

AUSSTELLUNG ALTER GOLD- UND SILBERSCHMIEDEARBEITEN. Montag den 15. d. M. um 11 Uhr vormittags wurde im Österreichischen Museum in Anwesenheit zahlreicher geladener Gäste die Ausstellung alter Gold- und Silberschmiedearbeiten eröffnet. Als Vertreter Sr. Exzellenz des Herrn Ministers für Kultus und Unterricht Dr. Gustav Marchet wohnte Sektionschef Dr. Max Graf Wickenburg mit dem Ministerialrat Dr. Adolph Müller der Eröffnung bei. — Wir werden in den nächsten Heften unserer Monatsschrift reich illustrierte Berichte über diese Ausstellung veröffentlichen.

Die Ausstellung ist täglich von 9 Uhr vormittags bis 5 Uhr nachmittags geöffnet.

NEU AUSGESTELLT. Ausstellung der Vereinigung der Möbelposamentierer Österreichs (Saal VIII); Graphische Arbeiten der Hofkunstanstalt J. Löwy in Wien (I. Stockwerk, unter den Arkaden). — Über beide Ausstellungen wird an anderer Stelle dieses Heftes berichtet.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monate März von 3984, die Bibliothek von 2021 Personen besucht.

ÜBER JOHANN LUKAS VON HILDEBRANDT
VON MORIZ DREGER-WIEN



ÖRT man den Namen eines Meisters der Wiener Barockarchitektur nennen, so ist es meist nur der Fischers von Erlach. Schon bei früherer Gelegenheit* habe ich übrigens hervorgehoben, daß man dabei fast immer die Werke und Lebensereignisse der beiden Fischer, Vater und Sohn, in Erinnerung hat und miteinander vermengt. Von dem dritten großen Barockmeister Wiens, Hildebrandt, kennt man jedoch selbst in unterrichteten Kreisen eigentlich nur den Namen und vielleicht ein paar dürftige Zahlen und als Werke gemeinhin nur das Belvedere oder allenfalls noch das früher Daunsche, jetzt Kinskysche Palais in Wien. Wenn Fischer von Erlachs, des älteren, Ruhm den Hildebrandts allmählich so sehr überstrahlt hat, so mag dies nicht zum geringsten darauf zurückzuführen sein, daß Fischers Kupferstichwerk nicht nur Rekonstruktionen alter Werke, sondern auch seine eigenen Arbeiten enthält und damit des Meisters Namen in Verbindung mit bestimmten Werken erhalten hat.** Doch liegt es mir durchaus ferne, hier untersuchen zu wollen, welchem der Meister höherer Ruhm gebühre.

Es soll hier nur versucht werden, ein etwas klareres Bild vom Schaffen Hildebrandts zu erlangen, wobei ich mir wohl bewußt bin, nichts Abschließendes bieten zu können, sondern eigentlich nur Anregungen.

Vielleicht wird es aber auch gelingen, zu dem Wenigen, das die verdienstlichen, wenn auch manchmal etwas ungenau und unsachlich gehaltenen Untersuchungen Ilgs und anderer Arbeiten zu Tage gefördert haben, einiges Bemerkenswerte und bisher Unbekannte hinzuzufügen.***

Bekannt ist die große Bedeutung, die das Romanentum im XVI. und XVII. Jahrhunderte, insbesondere auch im Zusammenhange mit der Gegenreformation in den österreichischen Ländern erlangt hat. Adelige und Geistliche strömten aus Italien und Spanien herbei, aus Italien besonders auch Künstler. Wie Hajdecki nachgewiesen hat, bildeten die welschen Mitglieder der Wiener bürgerlichen Maurerzunft schon seit Beginn des XVII. Jahrhundertes eine eigene „Congregatione delli artesani" mit dem Sitze im Profeßhause der Jesuiten am Hof.

Auch die fort und fort zunehmende militärische Wichtigkeit Italiens war für die Baukunst Österreichs nicht ohne Bedeutung; denn viele der be-

* „Kunst und Kunsthandwerk" 1906, Seite 607 ff.

** „Entwurf einer historischen Architektur", 1705 begonnen, 1723 (1725) erschienen.

*** Ich spreche hier sogleich Herrn kaiserlichen Rat Dr. Josef Dernjač, Skriptor an der Bibliothek der k. k. Akademie der bildenden Künste und gräflich Harrachschem Galeriedirektor, meinen besten Dank aus für die freundliche Vermittlung von Abschriften aus dem Harrachschen Archive und des später zu besprechenden Stiches des Daunschen Palastes.



Stiegenhaus des oberen Belvederes in Wien, nach Sal. Kleiner

deutendsten Architekten hatten ursprünglich als Festungsbaumeister ihre Erfahrungen gesammelt; ich erinnere nur an die Namen Spazzio, Allio oder Domenico Strudel. Festungsbaumeister war übrigens auch Balthasar Neumann, wenn auch nicht gerade in Italien. Unter die ursprünglich in Italien tätigen Militärbaumeister gehört nun aber auch unser Johann Lukas von Hildebrandt.

Nach der Inschrift der Gedenktafel in der Kirche zu Mariabrunn bei Wien ist er am 14. November 1668 geboren. Die Akten im Adelsarchive, die seine Adelung betreffen, erwähnen, daß sein Vater Hauptmann in der kaiserlichen Armee war und sich im tirolischen Aufstande sowie in den Kriegen im Neapolitanischen ausgezeichnet habe. Über die Mutter wissen wir nichts. Aus Briefen Hildebrandts im Harrachschen Archive, am 8. Oktober 1729 und am 10. Februar 1731 an den damaligen Vizekönig von Neapel gerichtet, hören wir, daß sein mütterlicher Bruder durch Vermittlung des Vizekönigs eine „bandiera" erhalten hat. Bis dahin war er „Mastro dato alla Dogana di Gaeta"; nun bittet Hildebrandt, man möge diese Stelle dem Manne seiner Schwester, Dr. Erasmo Lattantio in Gaeta, als Nebeneinkommen gewähren. Vielleicht gehen diese nahen Beziehungen zu Gaeta noch auf die Teilnahme des Vaters an den süditalienischen Feldzügen zurück.

Nach dem genannten Akte im Adelsarchive* studierte Hildebrandt in Rom unter einem Obristen Ceruti und unter Cavaliere (Carlo) Fontana, von dem noch die Rede sein soll.

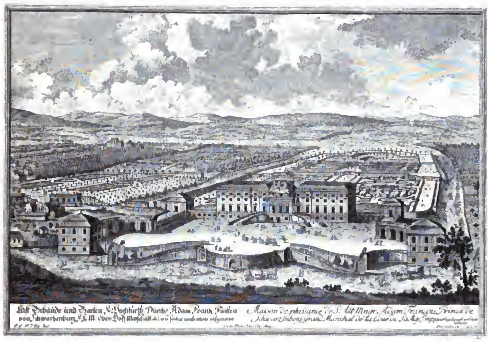
Ein noch näher zu besprechender Brief Hildebrandts aus dem Jahre 1733 erwähnt, daß der Meister seit 40 Jahren seine Kunst betreibe; er muß also etwa 1693 damit begonnen haben.

1695 und 1696 diente Hildebrandt freiwillig als Ingenieur in der kaiserlichen Armee im Mailändischen und im Neapolitanischen. Nach Ilg soll er hier mit dem Grafen Breunner bekannt geworden sein und dieser soll ihn dann dem Prinzen weiter empfohlen haben. Hildebrandt selbst sagt in einem Briefe an dem Grafen Harrach vom Jahre 1741, daß er in Piemont zwei Feldzüge unter dem Prinzen Eugen mitgemacht habe; ich denke, daß er wohl bei dieser Gelegenheit dem Prinzen bekannt geworden sein konnte.

Nach dem erwähnten Denksteine in Mariabrunn führt Hildebrandt bereits im Jahre 1698 den Titel „Kaiserlicher Rat"; 1701 ist er „Kaiserlicher Hofingenieur" mit 600 fl. Gehalt. 1702 erhält er für ein Modell zum Burggebäude 200 fl.; diese Nachricht kann sich aber, nebenbei bemerkt, nicht auf seine später zu besprechenden Arbeiten an der Burg beziehen.

Bemerkenswert wäre auch seine Beteiligung an der Herstellung des großen Planes der Stadt Wien, der auf Befehl Kaiser Josefs I. durch den

* Vergleiche Albert Ilg „Die Fischer von Erlach", Wien 1895, I., Seite 449 ff.



Ansicht des Schwarzenberg-Palais und des unteren Belvederes, nach Delsenbach

Grafen Anguissola, Marinoni und Steinlechner ausgeführt wurde.* 1712 entwarf Hildebrandt die Zeichnung für den Prachtsarg Josefs I., der in Zinnguß mit silberner Inschrifttafel ausgeführt wurde. 1719 wird er als Hausbesitzer in der Schlösselgasse erwähnt; das Haus bleibt übrigens nach dem Tode des Meisters noch längere Zeit im Besitze der Kinder.

Im Jahre 1720 wird Hildebrandt geadelt. 1723, nach dem Tode des älteren Fischer von Erlach, des anderen Hofarchitekten, erhält er dessen höheren Gehalt; 1724 sucht er um den Titel eines Ober-Hofingenieurs



Ansicht des unteren Belvederes in Wien, nach Sal. Kleiner

und Architekten an; doch hat Seine Majestät „Bedenken gehabt, Ihme Hierunter zu willfahren“, wohl mit Rücksicht auf den jüngeren Fischer von Erlach, welcher nach des Vaters Tode neben Hildebrandt Hofarchitekt geworden war.

1739 stirbt Hildebrandts Gemahlin, eine geborene Geistin. Der Meister hatte von ihr drei Söhne und eine Tochter; wenn der zweite Sohn Eugen Lukas getauft wurde, geschah dies wohl mit Beziehung auf den Prinzen Eugen von Savoyen, den Gönner unseres Meisters. Am 10. Februar 1731

* 1703 legt nach dem Generalstabewerke über die Feldzüge des Prinzen Eugen ein Ingenieur-Hauptmann Hildebrandt mit einer Abteilung Bergknappen bei Straß an der Zillermündung Verschanzungen an; ich will nicht behaupten, daß dies unser Hildebrandt sei; vielleicht kann man aber einen neuen Beweis darin sehen, daß die Familie des Meisters vielfach den militärischen Beruf ergriffen hat.

bittet Hildebrandt den Grafen Harrach, Vizekönig von Neapel, um weitere Verwendung für seinen Bruder und um Empfehlung einer oder zweier seiner Söhne an den Feldmarschall, den Bruder des Grafen, damit auch sie sich dem ursprünglichen väterlichen Berufe, der militärischen Laufbahn, widmen könnten. Am 10. April desselben Jahres dankt Hildebrandt bereits für die Empfehlung des Bruders an den Grafen Traun und eines der Söhne an den Feldmarschall Grafen Harrach. Wenigstens der älteste Sohn, Friedrich Karl, scheint dem Vater aber wenig Freude bereitet zu haben, denn in einem Testaments-



Ansicht des oberen Belvederes in Wien, nach Sal. Kleiner

nachtrage vom Jahre 1743 setzt er ihn auf den Pflichtteil, weil er ihm „von Anfang biss zum letzten und alzeit solche Verdriesslichkeit verursacht hat". In schwerster Krankheit, in seinem Todesjahre 1745, hebt der Meister diese Zurücksetzung allerdings auf.

Von besonderer Wichtigkeit zur Beurteilung der äußeren Lebensereignisse und der Stellung unseres Meisters erscheinen mir zwei seiner Briefe an den Grafen Alois Harrach im gräflich Harrachschen Archive, die deshalb hier auch ausführlicher wiedergegeben werden sollen; nebenbei bemerkt sind sie, wie fast alle anderen, italienisch geschrieben.

Der eine, vom 24. September 1741 datiert, ist jedenfalls durch die Veränderungen im Hof- und Staatsdienste, die der Regierungsantritt Maria



Ansicht des Kinsky- (früher Daun-)Palais in Wien, gestochen von Heckenauer

Theresias zur Folge hatte, veranlaßt worden; er beginnt: „Da sich mir nun die Gelegenheit bietet, im Militär, meinem ersten Studium, Verwendung zu finden und da ich auch in Piemont unter Seiner Hoheit dem Prinzen Eugen glücklichen Angedenkens zwei Feldzüge mitgemacht habe, da ich ferner unter drei erhabenen Herrschern im Zivil gedient habe, täte ich unrecht gegen mich selbst, wenn ich hier untätig bleiben wollte, ohne mich Ihrer Majestät, unserer Königin von Ungarn und Böhmen, zum Dienste anzubieten . . ." Hildebrandt teilt dann weiter mit, daß er sich auf Anregung des Grafen zum Generalkommandanten begeben habe, daß ihm dieser aber gesagt habe, alle Posten wären bereits besetzt; er bittet darum den Grafen, der durch seine hohen Beziehungen dies leicht tun könne, ihm mitteilen zu wollen, was er beginnen solle, „damit er ein Kommando erhalte. Denn," schreibt er weiter, „ich bin mir bewußt, daß ich für die Verteidigung dieser Stadt (Wien) nicht in einer sondern in mehreren Beziehungen Nützliches leisten kann, haben doch Euer Exzellenz und sehr viele Herren das gesehen, was ich zur Verteidigung des Kastells von Würzburg getan habe, wobei ich dieses gewissermaßen uneinnehmbar gemacht habe." Es ist dies eine Nachricht, die uns die bisher so verkannte Tätigkeit des Meisters in Würzburg in einem ganz neuen Lichte erscheinen läßt.

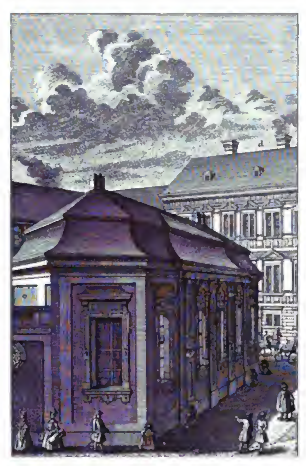
Der andere Brief stammt schon vom 11. März 1733 und ist an denselben Grafen Harrach gerichtet; der Graf war damals eben aus Neapel, wo er als



Stiege im Kinsky- (früher Daun-)Palais zu Wien, nach Ilg „Das Kinsky-Palais"

Vizekönig geherrscht hatte, nach Wien zurückgekehrt. Es muß bei einem der gräflichen Gebäude irgend etwas an den hölzernen Deckenbalken oder am Dachstuhle beschädigt gewesen sein, und Bedienstete des Grafen scheinen dem Hausarchitekten — dies war eben Hildebrandt — alle Schuld zugeschoben zu haben.

Der Architekt begrüßt in dem (wieder italienisch geschriebenen) Briefe nun zunächst die Rückkunft des Grafen; dann hebt er hervor, daß er seit 30 Jahren im Dienste des Hauses stehe (also seit etwa 1703, wozu ich aber gleich bemerke, daß er mindestens schon 1702 für den Prinzen Eugen tätig war). Es heißt dann weiter, daß er, der älteste Diener des Hauses, sich nun



Eckpavillon des Harrach-Palais in Wien, nach Sal. Kleiner

in völliger Ungnade sehe, als ob er gestohlen hätte oder treulos gewesen wäre. Er fühle sich aber vollständig unschuldig. Er klagt über die Unbeständigkeit des Holzwerkes und die Fehler der Arbeiter, die die Pläne nicht richtig ausführten. Der Graf, der ihn sonst wie ein Vater behandelt habe, sei sehr böse und man wolle ihm Ehre und Ruf, vielleicht das Leben nehmen. Und dann fährt Hildebrandt fort: „Gott hat mir das Leben gegeben, um diesen vornehmen Beruf (den eines Architekten) bereits durch etwa 40 Jahre auszuüben, und ich habe zahlreiche schöne und ansehnliche Bauwerke geschaffen, die sich nun in den Ländern Seiner Majestät des Kaisers und anderswo befinden . . .“

Er könne seine Werke nicht aufzählen und nirgends sei ein Mißgeschick vorgekommen; nie sei eine Mauer oder ein Gewölbe eingestürzt. Aber für die Fehler des Holzes könne er nicht; das komme daher, daß man die kaum begonnenen Häuser schon vollendet sehen wolle. (Der kaum zu verkennende Vorwurf, der in diesen Worten liegt, erklärt sich wohl nur aus der augenblicklichen Erregung des Schreibers.)

Es sei allgemein bekannt, schreibt Hildebrandt weiter, daß er vor 12 Jahren (also 1720 bis 1721) den großen Gartenpalast des Prinzen Eugen von Savoyen — dies kann nur das obere Belvedere sein — in einem Jahre begonnen und im nächsten vollendet habe. Man hätte das Vestibül aber nicht einwölben wollen und so hätte er eine Deckenkonstruktion aus Eichen gebildet, die aber gefault wäre und in diesem Winter (1732 bis 1733) hätte entfernt werden müssen. Es wäre nun die ursprünglich von ihm geplante Wölbung ausgeführt worden und sie wäre sehr gut gelungen (man vergleiche die Abbildung auf Seite 266). Es ist dies eine Bemerkung von größter Bedeutung für die bisher so unklare Baugeschichte des Belvederes.

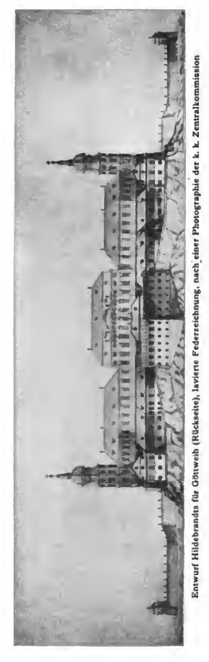
Doch hören wir Hildebrandt weiter. Er schreibt, daß auch der Fürstbischof von Bamberg im Jahre 1706 in Würzburg einen Garten und ein Haus gekauft habe. Der Saal wäre unverändert geblieben, in diesem Jahre wäre er aber eingestürzt, wenn er (Hildebrandt) das Dach nicht erneuert hätte. Auch dieser Hinweis ist für die Beurteilung der Tätigkeit des Meisters in Würzburg nicht ohne Bedeutung. Es heißt dann weiter: auch in der Herrengasse (in Wien) hätten die Dippelbäume und das Dach des Grafen Mollard erneuert werden müssen, weil sie verfault gewesen wären. Im Palaste des Grafen selbst (auf der Freiung) hätten unmittelbar nach der Abreise des Grafen nach Neapel alle Dächer ausgebessert werden müssen, weil ein großer Teil des Holzwerkes verfault gewesen wäre. (Hievon ist auch tatsächlich in älteren Briefen schon vielfach die Rede.)

Diese Nachrichten sind übrigens auch dadurch lehrreich, daß sie uns die äußere Stellung des Künstlers in jener Zeit etwas klarer machen. Viel wissen wir über die Lebensführung der älteren Meister sonst ja leider nicht.*

* Einige Berichte über seinen Mittags- und Abendtisch in Linz, die nicht einiges Humors entbehren, bringt Ilg (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1896, Seite 88): besonders erheiternd wirkt die Rechtfertigung des Hausinspektors auf den Vorwurf, daß zwei ganze „Bändel" Fasanen, Rebhühner und Krammetsvögel für den Gast des Hauses doch zu viel seien: der Architekt sei eben ein Herr, der gut bewirtet zu werden gewohnt sei — er habe ihn, den Hausmeister, einfach mit sich auf den Markt genommen und die Eßwaren — allerdings gegen die Abmachungen — nach Belieben eingekauft. Übrigens habe auch der Wiener Bildhauer (Raphael Donner ?) mitgegessen.



Ansicht des früheren Harrachschen Gartenpalastes zu Wien, nach Sal. Kleiner


Entwurf Hildebrandts für Göttweih (Rückseite), lavierte Federzeichnung, nach einer Photographie der k. k. Zentralkommission

Wichtig ist es, wenn man des Meisters Stellung und Schaffen richtig beurteilen will, jedenfalls aber, sich jene Persönlichkeiten ins Gedächtnis zu rufen, in deren Auftrag er hauptsächlich tätig war.

Die vier Monarchen, denen er diente, Leopold I., Josef I. und Karl VI., sowie Maria Theresia, braucht man hier wohl nur mit dem Namen zu nennen, um damit klare Vorstellungen zu erwecken; dies ist gewiß auch beim Prinzen Eugen der Fall.*

Von großer Wichtigkeit für Hildebrandt war, wie die angeführten Briefe bereits gezeigt haben, die reichsgräfliche Familie Harrach. Graf Franz Anton (1665 bis 1727) war schon in der Jugend Kanoniker in Salzburg, später Erzbischof von Wien; 1705 wurde er erzbischöflicher Koadjutor, 1709 Erzbischof von Salzburg. 1707 hatte er die nach Fischer von Erlach des älteren Plänen errichtete Universitätskirche in Salzburg geweiht; seitdem er aber selbst die Leitung des Erzbistums übernommen hatte, war Fischer von Erlach aus dem Salzburger Kunstleben anscheinend ganz ausgeschaltet und Hildebrandt an seine Stelle getreten.

Graf Alois Thomas Raymund (1669 bis 1742), der Bruder des ebengenannten, ist der Empfänger der bereits mehrfach erwähnten Briefe Hildebrandts. Er war kaiserlicher Gesandter in Spanien, Landmarschall und Landesoberster in Niederösterreich, 1728 bis 1733 Vizekönig von Neapel und später Konferenzminister. Er ist der Bauherr Hildebrandts in Wien, in Bruck an der Leitha und an anderen Orten, anscheinend auch in Böhmen. Zeitweise erteilt ein dritter Bruder Graf Johann Joseph Philipp (1678 bis 1764), der oben erwähnte Feldmarschall, einer der tüchtigsten Waffengenossen des Prinzen Eugen, die Aufträge an Stelle des abwesenden Grafen Alois; selbst ist er dann als Komtur des deutschen Ritterordens in Linz Auftraggeber unseres Meisters geworden.

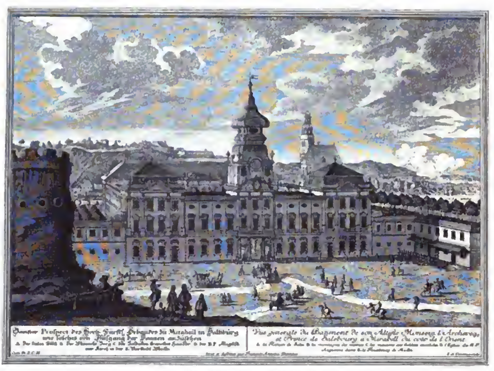
* Vergleiche Ilg „Prinz Eugen als Kunstfreund", Wien 1889. Allerdings stellt sich nun einiges anders dar.

Es wären sodann zwei Mitglieder der reichsgräflichen Familie Schönborn zu erwähnen: Graf Friedrich Karl (1674 bis 1746) wurde unter Josef I. Reichsvizekanzler und hatte als solcher seinen Amtssitz in jenem Teile der Burg, der dann durch den heute noch sogenannten „Reichskanzleitrakt“ ersetzt wurde.



Priesterhauskirche in Linz, nach den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, 1896

Wegen seiner Gelehrtheit und Beredsamkeit führte er die Beinamen des „deutschen Orakels“ und des „deutschen Fleury“. Im Jahre 1729 wurde er Bischof von Bamberg und Fürstbischof von Würzburg, dem reichsten geistlichen Fürstentum Deutschlands; 1731 gab er sein Kanzleramt auf. Die engen Beziehungen Hildebrandts zu ihm haben jedenfalls schon in Wien begonnen.



Vorderansicht des Mirabellschlosses in Salzburg, nach Danreiter

Graf Friedrich Karl war es jedenfalls auch, der seinen älteren Bruder Johann Philipp Franz, vor ihm schon Fürstbischof von Würzburg (1673 bis 1724) und Begründer des großartigen Schlosses in Würzburg, auf den Meister aufmerksam gemacht hatte und den Verkehr mit ihm vermittelte.*

* * *

Die frühesten Nachrichten, die wir bisher über die Wiener Tätigkeit des Meisters haben, zeigen ihn uns aber im Dienste des Prinzen Eugen; diese Nachrichten finden sich in einigen Briefen des Künstlers aus dem Jahre 1702 im Archivio Gonzaga; sie sind mit anderen von Stefano Davari im „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses" (VII/2, Nr. 14020 ff.) veröffentlicht worden, nur ist dabei der große Irrtum unterlaufen, daß diese Briefe, deren Umschläge nicht mehr vorhanden sind, auf Karl IV. von Mantua bezogen worden sind. Es ist aber ganz zweifellos, daß Prinz Eugen der Empfänger war; es ist immer von Wiener Palästen, einer „Isola" bei Pest (das ist die Jnsel Czepel), von Promontorio (Promontor) die Rede.

Die Insel Czepel und Promontor hatte der Prinz 1698 erworben.

1702 war der Prinz eben in Italien. Und Mantua, das dann kaiserlich

* Wichtige Nachrichten über Hildebrandts Beziehungen zum Hause Schönborn dürfen wir wohl von der jetzt in Angriff genommenen Durchforschung des gräflich Schönbornschen Familienarchivs erwarten.

wurde, spielte eine Hauptrolle in den Kämpfen. In den Briefen ist auch vom Belvederegarten die Rede. Fürst Mansfeld-Fondi, dessen großartige an das Belvedere anstoßende Anlage (jetzt im fürstlich Schwarzenbergischen Besitze) damals schon rasche Fortschritte machte, ersucht wiederholt, der Prinz möge die seitlichen Stützmauern der oberen Terrasse des Gartens ausführen lassen, weil er sonst selbst an jener Seite nicht weiter arbeiten könne. Prinz Eugen verfügte damals aber nur über ziemlich beschränkte Mittel, so daß seine Unternehmungen nur langsam fortschreiten konnten. Dies ist auch beim



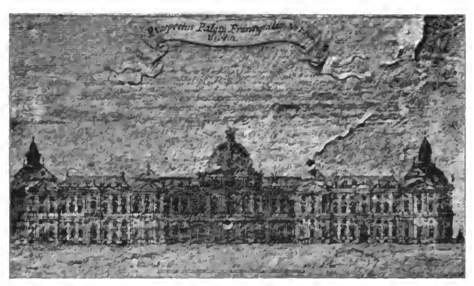
Ansicht der Wiener Hofburg, Schauflergasse

prinzlichen Stadtpalaste der Fall gewesen, in dem Hildebrandt damals mit der Herstellung von Kaminen beschäftigt war. Auch die scheinbar geringfügige Nachricht hierüber ist sehr wichtig; durch die Untersuchungen des Dr. Josef Dernjać* und Dr. Viktor Hofmann von Wellenhof** wissen wir ja, daß der Stadtpalast des Prinzen ursprünglich (1696—1698) nur in einer Breite von 7 Achsen errichtet worden war, dann aber (zwischen 1708 bis 1711) auf 12 Achsen und zuletzt (etwa zwischen 1719 bis 1724) auf 17 Achsen erweitert wurde. Bei Delsenbach steht unter den Darstellungen des 12achsigen Baues: „Cette maison avec le Grand escalier est du Dessein de J. B. Fischer v. E.“ und doch spricht am Bau auch vieles für Hildebrandt.

* Kunst und Kunsthandwerk, 1903, Seite 317 ff.

** „Der Winterpalast des Prinzen Eugen von Savoyen“, Wien (Staatsdruckerei) s. a.

Bereits mehrfach geäußerte Vermutungen und alte Nachrichten, nach denen auch Hildebrandt an dem Baue tatsächlich beteiligt war — besonders Hofmann von Wellenhof bringt hierüber Genaues —, erhalten nun eine neue Stütze. Schon vor dem ersten Erweiterungsbaue war unser Meister an dem Palaste beschäftigt. Im Äußeren waren die Zubauten aber, von geringfügigen Änderungen abgesehen, wohl nur Wiederholungen der Ideen Fischers, so daß dieser auch später noch mit Recht die Fassade (und auch die Stiege, die mindestens in der Hauptsache noch dem ersten Baue angehört und räumlich deshalb auch so beschränkt ist) für sich in Anspruch nehmen konnte.*



Aus einem Würzburger Thesenblatte, gestochen von Joh. Salver, im Historischen Vereine zu Würzburg

Der wichtigste Bau, den Hildebrandt nicht nur für den Prinzen sondern wohl überhaupt ausgeführt hat, ja ein Werk, das unzweifelhaft zu den hervorragendsten Kunstschöpfungen aller Völker und Zeiten gehört, ist das Wiener Belvedere; vergleiche Seite 268 und 269.

Mit der Grundstückerwerbung für diese Anlage hatte der Prinz schon 1693 begonnen; von den zunächst langsam vorschreitenden Gartenarbeiten war schon oben die Rede. Die eigentlich baulichen Arbeiten scheinen erst 1714 und zunächst nur am unteren Belvedere begonnen zu haben; der auf Seite 267 abgebildete Stich von Delsenbach zeigt den unteren Bau (in der Zeit von etwa 1715) neben dem fast vollendeten Schwarzenberg-Palaste noch unvollendet. Ein Fresko des unteren Belvederes weist die Jahreszahl 1716 auf.

* In einer Amtshandlung von 1708 heißt es auch, daß der Prinz „das khäufflich an sich gebrachte Pallhaus in der Himmelportgassen dero alda habendten gleich pauen zu lassen intentioniret seye“.

Über die Bauzeit des oberen Belvederes (1721 bis 1722) wurde bereits gesprochen, ein Chronostichon am Altare der Kapelle dieses Baues nennt die Jahreszahl 1723 (wohl für die Malerei).



Aus einem Würzburger Thesenblatte, gestochen von Joh. Salver, im Historischen Vereine zu Würzburg

Es lag zwischen den beiden Hauptgebäuden des Belvederes jedenfalls ein für die Entwicklung des Künstlers, der damals in den besten Jahren stand, ziemlich beträchtlicher Zeitraum; er war um so wichtiger, als in diesem Zeitraume, wie wir sehen werden, ein künstlerisch so wichtiges Ereignis wie der Eintritt der Galli-Bibbiena in das Wiener Kunstleben sich



Vorderansicht des Würzburger Schlosses, nach einer Photographie von K. Gundermann in Würsburg

immer mehr geltend machte. Durch die Weiterentwicklung des Künstlers erklärt sich jedenfalls der nicht unbedeutende Unterschied in der Formensprache des unteren und des oberen Belvederes; er ließ bei Ilg sogar Zweifel aufkommen, ob der untere Bau überhaupt von Hildebrandt herrühre. Es ist daran aber jedenfalls nicht zu zweifeln; auch stimmt die Formensprache des unteren Belvederes durchaus mit dem sicher von Hildebrandt herrührenden Palais Daun (jetzt Kinsky); man vergleiche zum Beispiele nur die Bildung der Simse im Stiegenhause dieses Palastes mit der am unteren Belvedere.

Doch soll an dieser Stelle zunächst weniger von der stilistischen Entwicklung die Rede sein; es soll hier zuerst eine Aufzählung der wichtigsten und sichersten Werke Hildebrandts unternommen werden. Es ist dabei aber durchaus keine Vollständigkeit beabsichtigt; sondern es soll nur Material gewonnen werden, um daraus eben ein Bild seiner stilistischen Entwicklung gewinnen zu können.

Auf das Schloß und den Park Schloßhof soll darum nur kurz hingewiesen werden. Das Schloß, das der Prinz von einem Freiherrn von Gienger erworben hatte, blieb in der Hauptsache wohl in altem Zustande; auf Hildebrandt geht aber die Anlage des großen Terrassengartens und der prachtvollen Gitter zurück, die in den letzten Jahren allerdings zum Teile ins Belvedere übersetzt wurden.*

* Bemerkenswert ist ein Brief Hildebrandts an den Vizekönig von Neapel, Grafen Harrach, vom 22. Juli 1730. Er berichtet über den ihm so außerordentlich gelungenen Glashausbau im gräflichen Garten zu Wien (in der Ungargasse) und über den Wunsch des Prinzen Eugen, seine eigenen Glashäuser nach diesen Vorbildern umbauen zu lassen. „Il Sig[re] Prcp[e] Eugenio visto i dissegni mi ha ordinato à Niederweida, et Hoff far l' istesso, et in ambi i siti ui ho adesso 180 muratori e 200 tagewerker appresso i muratori, e ui fabrico delle gran cose à merauiglia di chi le uede, e pongo tutto in modo di fortificazione per esser sicuri d' un nemico, uicino in caso di necessitá …“.

Ein unbedingt gesichertes Werk des Meisters ist das bereits erwähnte, für den Grafen Wierich Philipp Daun errichtete Palais an der Freiung in Wien (jetzt Palais des Fürsten Kinsky). Der Bauherr, der Vater des Siegers von Kolin und selbst ein berühmter Feldherr, war seit 1710 Stadtkommandant von Wien, seit 1713 Vizekönig von Neapel, dann Generalgouverneur von Belgien und später Statthalter von Mailand; 1741 starb er zu Wien. Man hat wohl mit Recht vermutet,* daß der Bau zwischen 1710 und 1713, als der Graf in Wien weilte, begonnen wurde; die Unterschrift des hier (auf Seite 270) abgebildeten, 1716 datierten, nach einer Zeichnung Hildebrandts ausgeführten Stiches besagt, daß das Werk „neulich vollendet" und von Hildebrandt entworfen und ausgeführt worden ist, so daß wir nun in den Besitz genauerer Daten gelangt sind.

Als Arbeiten für die Grafen Harrach in Wien wären zu nennen: zunächst die teilweise Inneneinrichtung des Stadtpalastes, der selbst aber offenbar älter ist als Hildebrandts (selbständiges) Wirken in Wien; in Briefen von 1721 und 1733 ist von diesen Innenarbeiten mehrfach die Rede.**

Sicher von Hildebrandt rührt der heute ganz umgebaute Eckpavillon her, den ein Kleinerscher, 1733 erschienener Stich (hier auf Seite 272 wieder-

* Vgl. Alb. Ilg, „Das Palais Kinsky auf der Freyung in Wien", Wien 1894.

** In einem Briefe wird der Vizekönig gebeten, Marmor aus Neapel senden zu lassen und darauf hingewiesen, daß auch Prinz Eugen spanischen und afrikanischen Marmor habe kommen lassen. — Das Nähere über die Harrachschen Paläste werden wohl Dr. Dernjač und Dr. Menčik bringen, die eine besondere Arbeit hierüber planen.



Rückwärtige Ansicht des Würzburger Schlosses (Mittelteil), nach einer Photographie von K. Gundermann in Würzburg

gegeben) uns bietet, während ein 1724 erschienener Stich bei demselben ihn noch nicht zeigt. Vom Alten sind heute eigentlich nur mehr die runden Fenster in der Gartenmauer der Herrengasse erhalten; man sieht an ihnen aber noch die für Hildebrandt so bezeichnenden runden heraus- und hereingewölbten teigartigen Scheiben, die sich übrigens auch am Kinsky-Palais finden.

Heute leider bis zur Unkenntlichkeit umgewandelt, ist der ehemalige Harrachsche Gartenpalast in der Ungargasse, jetzt Reitlehrinstitut; vergleiche die Abbildung auf Seite 273. Die Kirche ist noch vorhanden, der



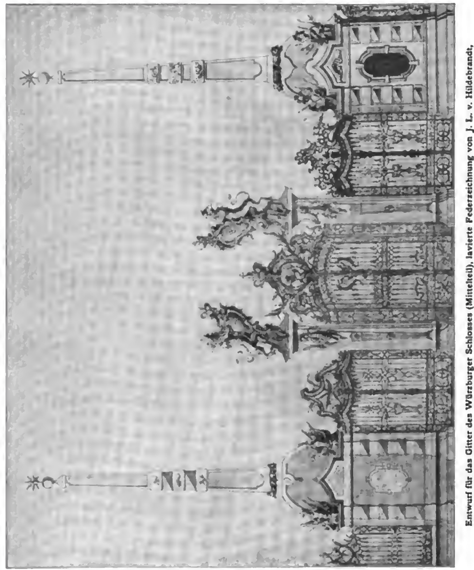
Entwurf für das Gitter des Würzburger Schlosses (rechter Teil), lavierte Federzeichnung von J. L. v. Hildebrandt, Sammlung Eckert, Würzburg

Turm aber verschwunden; auch das Tor und alle Zieraten sind abhanden gekommen. Gerade von dem Tore heißt es aber in einem (deutschen) Briefe Hildebrandts an den Grafen Harrach vom 16. Dezember 1729: „Im Garten zu Wien ist das Hauptthor zu der Perfection kommen, welches die Ungargasse wohl orniren thut.“

Auf die Bauten in Bruck an der Leitha kann hier nicht näher eingegangen werden; es sind verschiedene Nachrichten zwischen 1711 und 1729 in den Briefen erhalten.*

* Von einem Oratorium in Aschach ist 1725 die Rede, 1741 von einem Altare, der wohl für Böhmen bestimmt ist. Erwähnt sei, daß schon in den oben angeführten Briefen von 1702 gelegentlich von einer Reise gesprochen wird, die Hildebrandt (für den Grafen Berka) nach Böhmen unternahm.

Über die Bauten, die der Feldmarschall Graf Harrach als Komtur des deutschen Ritterordens in Linz errichten ließ, das jetzige Priesterhaus und die Kirche (Abbildung auf Seite 275), hat Ilg ausführlich berichtet;* der Bau



Entwurf für das Gitter des Würzburger Schlosses (Mittelteil), lavierte Federzeichnung von J. L. v. Hildebrandt, Sammlung Eckert, Würzburg

umfaßt die Jahre von 1717 bis 1725. Die Entwürfe wurden hauptsächlich in Wien gearbeitet; doch weilte Hildebrandt öfter in Linz, zum Teile auf der

* „Donners und Hildebrandts Wirken für den deutschen Ritterorden in Linz", Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1896.

Durchreise nach Salzburg. Zeitlich wäre hier etwa der Klosterbau zu Göttweih einzureihen, zu dessen Umbau der Brand von 1718 Veranlassung gab. Der Neubau begann 1721 unter dem Abte Bessel, der als Franke zu den Schönborn nahe Beziehungen hatte; 1738 wurde der Weiterbau des nur zu geringem Teile durchgeführten Werkes eingestellt. Einen Überblick bietet die Nachbildung einer eigenhändigen Zeichnung des Meisters auf Seite 274 nach einer Aufnahme der k. k. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale.

Das großartigste Werk Hildebrandts wäre jedenfalls der Neubau der kaiserlichen Burg in Wien geworden, über den ich — ebenso wie über die etwas ältere Triumphpforte Karl VI. in der Burg — im letzten Jahrgange dieser Zeitschrift (Seite 607 ff.) genaueren Bericht erstattete. Ich biete hier (auf Seite 277) als Ergänzung nur das Bild eines Restes der wirklich von Hildebrandt ausgeführten Teile; allerdings sind eben nur an sich ganz unbedeutende Partien erhalten — sie zeigen aber alle Kennzeichen Hildebrandtscher Formensprache und stimmen völlig mit den erhaltenen Zeichnungen (a. a. O., Seite 616) überein. Jedenfalls gehörte Hildebrandts Tätigkeit an der Burg zum wichtigsten für die ganze Gestaltung dieses Baues.

Andere Wiener Bauten, die mit Hildebrandt in Zusammenhang gebracht werden können, wie das jetzige Ministerium des Äußern, seien einstweilen übergangen und es möge hier zunächst auf das Mirabell-Schloß in Salzburg hingewiesen sein. Das Schloß wurde schon unter Wolf Dittrich begonnen und unter seinen nächsten Nachfolgern erweitert und verschönt.* Ein besonderer Liebhaber von Mirabell war aber der bereits erwähnte Fürsterzbischof Franz Anton Graf von Harrach. Ursprünglich plante er wohl nur die Neugestaltung oder Neuanlage einzelner Räume, allmählich wurde aber der ganze Bau umgestaltet; ein Turm über dem Eingang war, nebenbei bemerkt, schon in der älteren Anlage — doch in anderer Form — vorhanden.

Die ältesten Mirabell betreffenden Notizen, in denen Hildebrandt erwähnt wird, reichen bis 1713 zurück; mehr hört man in den Zwanzigerjahren; 1727 wurde der Bau aber eingestellt. Auf Seite 276 ist das später durch Brand beschädigte und nur dürftig wieder hergestellte Schloß in seiner großartigen alten Erscheinung wiedergegeben.

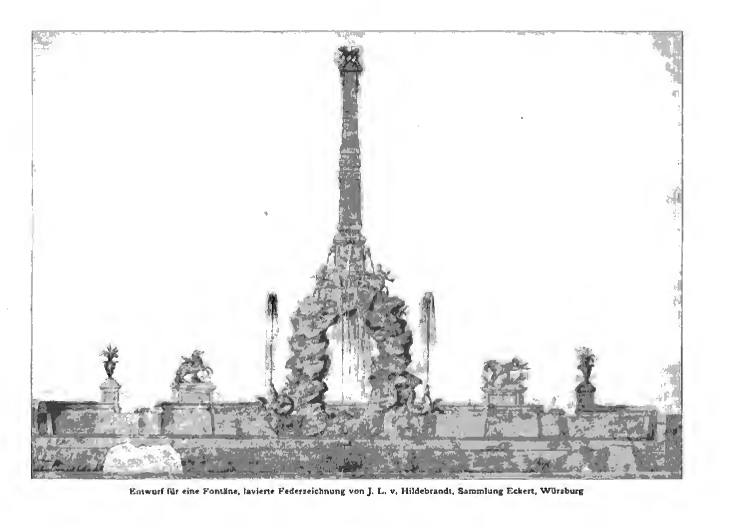
Von besonderer Bedeutung ist aber auch die Mitarbeit Hildebrandts am Würzburger Schlosse gewesen; bisher scheint man sich hierüber eine ziemlich unrichtige Meinung gebildet zu haben.** Daß Hildebrandt vom Fürstbischofe zu Rate gezogen wurde, daß ihm Zeichnungen nach Wien zur Begutachtung und offenbar zur Um- oder Neubearbeitung zugesendet wurden, ist nach den Bemerkungen Balthasar Neumanns zweifellos;*** klar ist nun aber auch, daß Hildebrandt in Würzburg selbst weilte.†

* Vergleiche Friedrich Pirkmayer in den „Mitteilungen des Vereines für Salzburger Landeskunde", 1903, S. 235 ff. Die großen Gruppen im Garten werden schon 1690 erwähnt.

** Auch Josef Keller in seiner sonst wertvollen Studie über „Balthasar Neumann" (Würzburg 1896), in der die eigentlich künstlerischen Fragen allerdings stark zurücktreten.

*** Keller a. a. O., zum Beispiele Seite 65 und 67.

† Von einer Reise nach Würzburg ist auch in einem Briefe Hildebrandts an den Vizekönig von Neapel vom 9. Juni 1731 die Rede.



Entwurf für eine Fontäne, lavierte Federzeichnung von J. L. v. Hildebrandt, Sammlung Eckert, Würzburg



François Mansarts Minoritenkirche in Paris, nach J. Marot

Es werden hier auf Seite 278 und 279 die ursprünglichen bisher kaum gewürdigten Entwürfe Balthasar Neumanns aus dem Jahre 1723 nach einem Thesenblatte, das Neumann selbst gezeichnet und Johann Salver gestochen hat, wiedergegeben; man erkennt den vollständig französischen Charakter dieser Entwürfe; auch sind die vorderen Flügel des Schlosses tatsächlich ganz in französischer Art ausgeführt. Die mittlere Front des Hofes und die große Gartenfront dagegen zeigen unleugbar das Gepräge Hildebrandtscher Kunst.* Wenn Keller** meint: „So glänzend sich auch Neumanns Werk von der Stadtseite aus besonders in den mittleren Partien präsentiert, so ist der Eindruck, den die Gartenseite macht, doch ein bei weitem einheitlicherer und prächtigerer", so bezieht sich dieses Lob wohl zum größten Teile auf Hildebrandt und nicht auf Neumann. Nebenbei bemerkt war auch Neumann ein geborener Österreicher (und zwar ein Egerer). Bemerkenswert zur Beurteilung der Tätigkeit Hildebrandts in Würzburg ist auch der sicher von ihm herrührende Entwurf für das früher den Hof vorne abschließende Gitter. In derselben Sammlung Eckert, der dieser Entwurf angehört, befindet sich auch ein weiterer für eine Fontäne, der sowohl mit Berninis Brunnen auf der Piazza Navona in Rom als mit den entsprechenden Pferdegruppen in Salzburg in offenbarem Zusammenhange steht.*** Vergleiche die Abbildungen auf Seite 280 bis 285.

* *
*

* Jedenfalls im Irrtum ist Keller, wenn er gerade die ganz französischen Seitenfronten des Hofes mit Hildebrandt in Verbindung bringt.

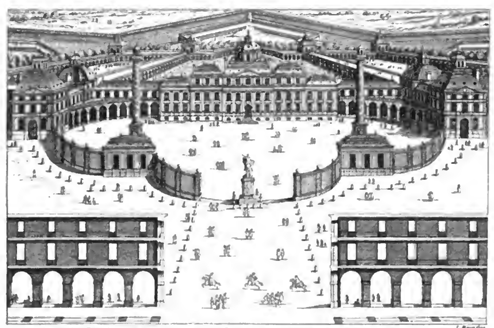
** A. a. O., S. 38.

*** Ob es sich hier etwa um einen Entwurf für Veitshöchheim bei Würzburg handelt, vermag ich nicht zu entscheiden.

Nachdem ich hier nun ganz kurz die wichtigsten gesicherten Werke des Meisters angeführt habe, soll noch ein rascher Blick auf den künstlerischen Zusammenhang Hildebrandts mit seinen Vorgängern und seinen Zeitgenossen geworfen werden.

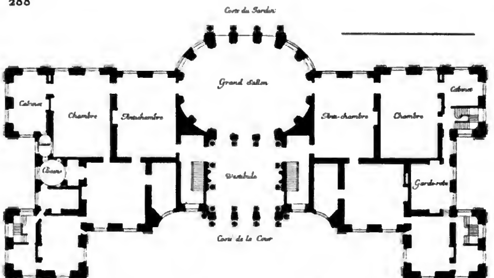
Hildebrandt ist Schüler Carlo Fontanas und damit aus derselben Richtung hervorgegangen wie der ältere Fischer von Erlach. Für den hohen Ruhm Carlo Fontanas spricht, daß er Architekt von Sct. Peter in Rom geworden war; Ilg hat wohl nicht ganz recht, wenn er den Klassizismus und die Strenge seiner Architektur allzusehr betont, im Grunde war Fontana doch der einflußreichste Nachfolger Berninis, wie Gurlitt ihn mit mehr Recht nennt. Die kräftig geschwungene und reich, wenn auch nicht maßlos profilierte Fassade von Sct. Marcello in Rom zeigt mit ihren abgebrochenen Rundgiebelteilen und malerisch darauf gelagerten Figuren bereits eine bei Hildebrandt sehr beliebte Lösung, die in letzter Instanz allerdings schon auf Michelangelos Medici-Gräber zurückgeht.

Wenn wir uns die Entwicklung des älteren Fischer und Hildebrandts klar machen wollen, so dürfen wir nie vergessen, daß Fischer um 12 Jahre älter ist. Außer italienischen Einflüssen wirkten auf beide naturgemäß auch französische ein, besonders seitdem sie wieder im Norden waren. Bei der ganzen Zeitlage konnte es gar nicht anders sein; in diesem Falle von persönlichem Mangel an Individualität zu sprechen, wäre einfach ein völliges



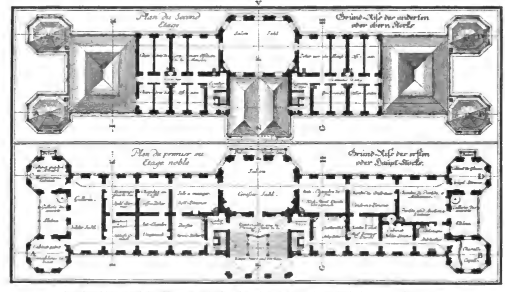
Veue du Palais de Monsieur l'Electeur Palatin pour batir a Manheim du desein du S. Marot

Schloßentwurf für Mannheim, von J. Marot



Plan des Schlosses Vaux von Le Veau, nach J. Marot

Verkennen weltgeschichtlicher Vorgänge. Beim älteren Fischer hat man bisher die französischen Einflüsse jedenfalls immer sehr unterschätzt und dabei wurden sie im Laufe seiner Entwicklung offenbar immer stärker. Wer die auf Seite 286 wiedergegebene Ansicht der Minoritenkirche Mansarts betrachtet und sich der Karlskirche in Wien (besonders auch ihrer Rückseite)



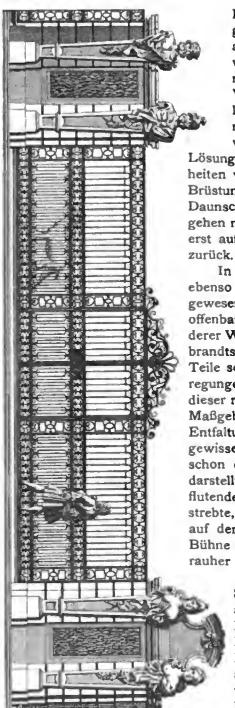
Plan des Ober- und des Hauptgeschoßes des oberen Belvederes in Wien, nach Sal. Kleiner



Gitterentwürfe nach A. C. Daviler „L'Architecture . . ."

erinnert, wird deutlich erkennen, daß viel eher hier als in der immer angeführten Superga eine Anregung vorlag; wem die „Trajanssäulen" abgehen, der wird sie in dem Marotschen Entwurfe für das Mannheimer Schloß (Seite 287) finden, einem Entwurfe, der Fischer auch sonst vielfache Anregungen, zum Beispiele für die Hofstallungen, geboten haben mag. Doch hierauf kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden.

Daß aber auch auf Hildebrandt französische Anregungen einwirkten, ist, wie gesagt, selbstverständlich und schon in dem erwähnten Aufsatze über den Wiener Burgbau gezeigt worden; man vergleiche nur wieder die Fassade des oberen Belvederes mit den Entwürfen etwa Marots und Lemerciers (zum



Gitter aus dem Tiergarten des Belvederes in Wien, nach Sal. Kleiner

Beispiele auf Seite 621 des letzten Jahrganges dieser Zeitschrift) oder die hier auf Seite 288 abgebildeten Grundrisse, von denen der Plan des Belvederes nur wie eine Verlängerung des Le Veau'schen erscheint. Schon die ähnlichen Lebensgewohnheiten, die sich nach französischem Vorbilde entwickelt hatten, bedingten ähnliche Lösungen. Aber auch verschiedene Einzelheiten wie die hier abgebildeten Gitter und Brüstungen, die zum Beispiele mit denen des Daunschen Palastes zu vergleichen wären, gehen nicht auf italienische Formen, sondern erst auf deren französische Umwandlungen zurück.

In Fankreich selbst ist Hildebrandt, ebenso wie der ältere Fischer, wohl nie gewesen; aber nach Stichen kannten sie offenbar beide vieles von dort. Von besonderer Wichtigkeit für die Entwicklung Hildebrandts war es aber, daß seine Tätigkeit zum Teile schon unter anderen italienischen Anregungen als die Fischers erfolgte und sich dieser neueren Richtung parallel entwickelte. Maßgebend für ihn wurde die großartige Entfaltung der Theatralarchitektur, die in gewissem Sinne den Abschluß, aber auch schon die Auflösung, der Barockbaukunst darstellt. Das Bewegte, Durcheinanderflutende, Unendliche, das die Barocke erstrebte, war in der Welt des Scheines, war auf der kirchlichen wie auf der weltlichen Bühne leichter zu erreichen als in der Welt rauher Wirklichkeit.

Verkürzungen, Überschneidungen, Schrägstellungen, Abbrechen und Neuansetzen von Formen, wechselnde Lichter und Schatten, das waren alles Elemente, die den Formen reicheres Leben verliehen, und sie entzückten auch dann, wenn man sich bewußt war, nur Täuschungen vor sich zu haben. Im Theater und besonders in

der italienischen Oper, die vielleicht die größte Entfaltung gerade am Wiener Hofe unter den Kaisern Leopold I., Josef I. und Karl VI. nahm, war die Raumkunst ja die eigentlich führende unter den verschiedenen mitwirkenden Künsten.

Vorrisse verschiedener außgeschnittenen Lehnen.

Brüstungen nach A. C. Daviler „L'Architecture ...“ (deutsch von L. Chr. Sturm)

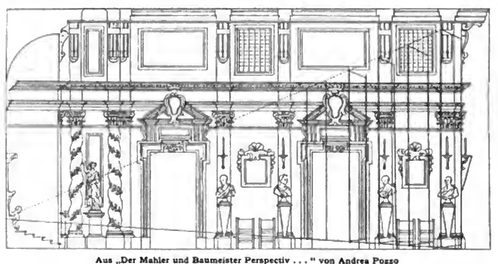
Schon Pozzo, der Meister der Perspektive, weiß gemalte Architekturwunder zu schaffen (man vergleiche die Abbildungen auf Seite 292 und 293) und war gerade in Wien lange tätig; weiter gehen aber noch die Galli-Bibbiena, von denen der vielleicht originellste, Ferdinando, im Jahre 1712 nach Wien kam; sein Bruder Francesco war sogar früher schon hier eingetroffen. Auch Giuseppe und Antonio waren in Wien tätig und nahmen nicht nur auf das Theater sehr großen Einfluß, sondern offenbar auch auf die sonstigen Architekturbestrebungen der Stadt.

Die Abbildungen auf Seite 294 bis 297 können ihre Richtung zeigen; man bewundert die großartigen Durchblicke, Verschiebungen, den Reichtum, fast die Unendlichkeit des Raumes. Aber auch Einzelheiten, wie die Vasen in den elliptischen und anders geformten Öffnungen, die reichgeschwungenen Giebel, die übrigens auch Borromini (an dem Oratorium des heiligen Philipp Neri) schon verwandte, die nach oben sich erweiternden Pfeiler, die wohl auf Bernini und selbst Michelangelo (an den Kapitolpalästen) zurückgehen, die

um die Pfeiler gelegten Bänder mit ihren schwellenden Einzelformen: alle diese und ähnliche Dinge, die von den Bibbiena im höchsten Grade ausgebildet werden, hat der ältere Fischer wohl auch vereinzelt angewendet — so am Batthyány- (jetzt Schönborn-) Palais, wenn es wirklich von ihm ist; bei Hildebrandt gehören sie aber zum Wesen der Kunstsprache und nehmen — ich will nicht sagen nach dem Vorbilde der Bibbiena — aber parallel der Theatralarchitektur allmählich entschieden an Bedeutung zu. Spät mag dann allerdings wieder eine Ernüchterung eingetreten sein.

In gewissem Sinne darf man vielleicht sagen, der ältere Fischer ist mehr der klassischen Barocke Frankreichs zu vergleichen, Hildebrandt, der jüngere Meister, mehr dem Rokoko, aber einem in der Hauptsache von Frankreich unabhängig entstandenen. Ich habe schon an anderer Stelle Pöppelmann verglichen; wenn wir uns des Turmes von Mirabell (Seite 276) erinnern, fällt uns wohl leicht auch der Torturm des Zwingers ein. Und im Zwinger steckt außer Anregungen Carlo Fontanas und anderer Meister sicher auch viel Theatralarchitektur.

Der ältere Fischer endet in einer so kühlen Richtung, wie sie die Wiener Hofstallungen darstellen; zur selben Zeit baut Hildebrandt das obere Belvedere, das wie ein Märchen vor uns daliegt. Hildebrandts überwältigende Tat ist es, durch hohe Begabung und kluges Maßhalten den Raumträumen der Zeit greifbare Gestalt und dauernde Form verliehen zu haben; noch heute beschleicht uns das Gefühl der Unendlichkeit und unbegrenzter Lebenskraft, wenn wir seine Bauten, Zauberwerken gleich, vor uns liegen sehen. Trotz seiner italienischen Anfänge ist Hildebrandt ein nordischer Meister geworden und trotz der französischen Anregungen ein Österreicher geblieben. Er war es, der gerade in der Rokokozeit uns die Eigenart der österreichischen Kunst wohl am deutlichsten vor Augen führt.



Aus „Der Mahler und Baumeister Perspectiv . . .“ von Andrea Pozzo

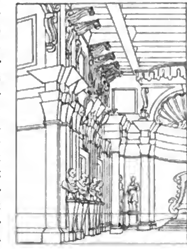
BRONZESTATUETTE IM KULTURHISTORISCHEN UND KUNSTGEWERBEMUSEUM ZU GRAZ VON KARL LACHER-GRAZ

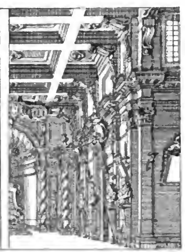


IE wundervolle Bronzestatuette, die hier zum ersten Male abgebildet erscheint, gelangte gleich so vielen wichtigen Stücken, die nur durch eifrige Durchforschung aller Landesteile der Steiermark aus unbeachtetem Versteck, von verstaubten Dachböden herabgeholt und unserem Kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseum zugeführt werden konnten, in unseren Besitz, ohne daß es möglich wäre, ihre Provenienz weiter verfolgen zu können. Wenn nun auch ihre Herkunft in völliges Dunkel gehüllt ist, so spricht das Werk selbst eine sehr eindringliche Sprache: Der frische Geist jener interessanten Zeit des Übergangs der Gotik in die Renaissance weht uns daraus wie ein erfrischender Frühlingshauch entgegen und der Stempel beider Kunstrichtungen ist ihm aufgeprägt.

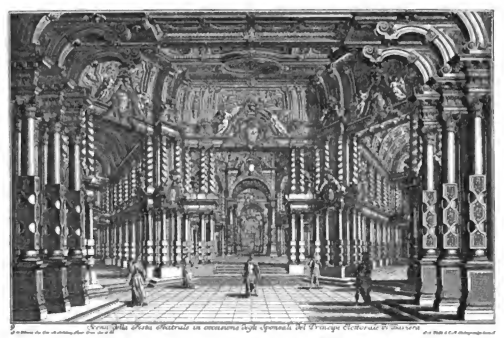
Es liegt wohl nahe, unsere Figur den besten deutschen Bronzen des beginnenden XVI. Jahrhunderts beizuzählen und jenem Künstlerkreise zuzuweisen, aus welchem die Bronzestatuen des Grabmals Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck hervorgegangen sind. Ich stehe nicht an, unseren Kämpfer dem bedeutendsten unter diesen Künstlern, dem Nürnberger Meister Peter Vischer zuzuschreiben.

Die Figur ist mit dem 3 Zentimeter hohen Sockel 53 Zentimeter hoch, ihre frühere braune (künstliche) Patina ist zumeist abgerieben, wodurch eine natürliche Patinabildung Platz greifen konnte. Die lockere Behandlung der Haare läßt erkennen, daß unsere Bronze aus einer Lehmform nach einem Wachsmodell, das aus der Form ausgeschmolzen wurde, gegossen worden ist. Auf achteckigem Sockel steht der Kämpfer mit vorgesetztem rechten Bein und holt mit der emporgehobenen Rechten zum Schlage mit





Aus „Der Mahler und Baumeister Perspectiv . . .“ von Andrea Pozzo



Dekorationsentwurf des Giuseppe Galli-Bibbiena

dem Schwert aus, während die gesenkte Linke die Scheide des Schwertes umfaßt. Der energievolle Kopf ist nach links gewendet und der Blick nach abwärts gerichtet. Die Figur mißt $6^{1}/_{4}$ Kopflängen und zeigt kräftig entwickelte Muskulatur, deren Modellierung nicht nur volles anatomisches Verständnis, sondern auch intime Naturbeobachtung bekundet.

Wie naturwahr erscheint doch die Bewegung des Rumpfes; der durch die Erhebung des rechten Armes eingezogene Leib mit dem gehobenen Brustkorb ist, wie alle Teile des Körpers, fein empfunden und mit scharfem Blicke dem Modell abgelauscht. Die Figur ist im Charakter der Freiplastik durchgeführt und bietet von allen Seiten lebendige, gut beobachtete Ansichten dar. Sie bekundet sowohl in der Auffassung als auch in der Durchführung den Geist der deutschen Frührenaissance und der Formensprache unseres Peter Vischer. Das Beiwerk, der Sockel der Figur sowie das Schwert und die Scheide, enthalten noch die Formen der gotischen Tradition. Die Plinthe des in die Breite gezogenen achteckigen Sockels ist von einem mit einem Granatapfelmuster geschmückten Teppich belegt, der sich den Formen des Sockels genau anschmiegt und dessen Franzen seitlich herabhängen. Diesem Motiv begegnen wir schon an einigen Entwürfen von Gilg Sesselschreiber für das erwähnte Innsbrucker Grabmal, doch ist da der Teppich malerisch überhängend angeordnet, während an den ausgeführten großen Bronzestandbildern, insbesondere an der dem Maler Christoph Amberger zugeschriebenen Statue König Chlodwigs, der Teppich ebenso streng wie am

Sockel unserer Statuette angeordnet erscheint. Auf einer Vischerschen Plinthe kann ich allerdings aus dem mir vorliegenden unvollständigen Material einen Teppichbelag nicht nachweisen, wohl aber hat Vischer sehr häufig reliefierte Teppiche als Wandbehang angewendet und verweise ich nur auf die mit gotisierenden Teppichmustern versehenen Epitaphien der Familien Poemers und Kreß in der Lorenzkirche zu Nürnberg, auf die Grabplatten des Erfurter Doms und jene zu Krakau, sowie auf die Deckplatte des Grabmals der Herzogin Sophie zu Torgau und den mehr in Frührenaissance-Charakter gehaltenen Wandbehang am Grabmal Friedrich des Weisen in der Schloßkirche zu Wittenberg.

Doch was bedeutet dieses nebensächliche Beiwerk gegenüber der prächtig modellierten Figur. Ein Vergleich mit den nackten Gestalten der Peter Vischerschen Werkstätte ist da von größtem Interesse. Ich mache nur aufmerksam auf die gleichartige Behandlung der Beine des Apollo im Rathaushof zu Nürnberg oder jener des Orpheus an der Pariser und an der Berliner Plakette. Die größte Verwandtschaft zeigen auch all die genannten Figuren mit unserem Kämpfer durch die rundliche Modellierung des Bauches. Und noch eins. Bei aller lebendigen Durchbildung der Körperteile, wobei nicht nur die Adern sondern auch die Hautfalten durch die sorgfältigste Ziselierung des Gusses wiedergegeben sind, trägt unsere Figur dennoch die für die Werke der Vischerschen Werkstätte so charakteristische rauhe, körnige Oberfläche.

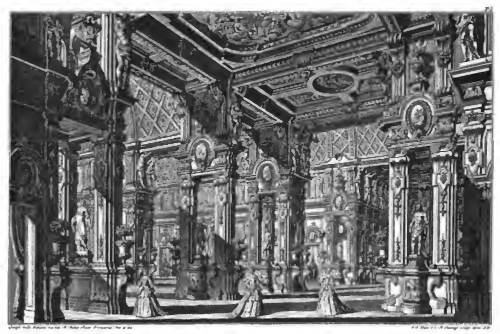
Ich glaube, die beiden Abbildungen genügen, um meine Ansicht zu bekräftigen, daß unsere Kenntnis der Arbeiten Peter Vischers nunmehr um ein interessantes Originalwerk bereichert erscheint.

GOTISCHES STEINZEUG VON DREIHAUSEN IN HESSEN — VON O. V. FALKE-CÖLN



UR selten ist es bei keramischen Betrieben, die gleich der rheinischen Krugbäckerei an den natürlichen Lagerstätten des Rohstoffs in ganz allmählicher Entwicklung zum Kunstgewerbe emporgediehen sind, möglich, die Anfänge zeitlich zu umgrenzen. Man betritt einigermaßen festen Boden erst in der Periode, welche bei den Töpfern die Absicht einer künstlerischen Veredlung des einfachen Gebrauchsgeschirrs in Form und Verzierung offenkundig werden läßt. Sobald Ornamente auftreten, ist eine leidlich sichere Handhabe zur Zeitbestimmung gewonnen. Als der älteste Sitz der Steinzeugtöpferei in Deutschland gilt allgemein das Rheinland, wo die Wurzeln des während der Renaissance blühend entfalteten Krugbäckergewerbes bis in die römischen

Zeiten zurückreichen. Aber sehr spät erst hat hier der Aufschwung zum Kunstgewerbe eingesetzt. Im Rheinland ist dank den zufälligen oder absichtlich unternommenen Ausgrabungen an den alten Betriebsplätzen der Vorrat an Gefäßen und Scherben, welche die Reliefverzierung von den primitiven Anfängen bis zur Renaissance darstellen, so außerordentlich groß, daß über den Zeitpunkt des Übergangs zum Kunstbetrieb ernste Meinungsverschiedenheiten kaum bestehen können. Für die zwei ältesten Sitze der Krugbäckerei, Siegburg und Cöln-Frechen, ist das Ergebnis, daß erst die letzten Jahrzehnte der Spätgotik die primitiven Versuche der Reliefverzierung



Dekorationsentwurf des Giuseppe Galli-Bibbiena

und die Veredlung der Gefäßformen gezeitigt haben. Im cölnischen Kunsthandwerk ist die Gotik etwa um 1520 von der Renaissance abgelöst worden. Man kann demnach die ersten Anläufe zur dekorativen Ausbildung des rheinischen Steinzeugs nicht beträchtlich vor das Jahr 1500 zurückdatieren.

Mit diesem auf einem umfassenden Denkmälervorrat beruhenden Ergebnis steht aber eine höchst merkwürdige Gattung von Steinzeuggefäßen, die bereits im XV. Jahrhundert der Aufnahme in den fürstlichen Hausrat der Herzoge von Burgund für würdig befunden worden waren, in unvereinbarem Widerspruch.

Auch diese Gattung kann, wie die stofflichen Eigenschaften der steinhart gebrannten Masse, die Färbung und auch einige formale Kennzeichen bezeugen, nur dem westdeutschen Steinzeuggebiet entstammen. Sie ist

spätestens um die Mitte des XV. Jahrhunderts, wahrscheinlich aber schon zu Anfang desselben entstanden. Das ist also wenigstens zwei Menschenalter vor der Zeit, welcher die archaisch verzierten Scherben von Siegburg, Cöln und Raeren, der ältesten rheinischen Plätze, angehören. Und doch sind diese gotischen Gefäße durchaus keine primitiven, unvollkommenen Arbeiten, keine halbgelungenen Versuchsstücke, wie man es nach der sonstigen Entwicklungsgeschichte des Steinzeugs in so früher Zeit erwarten sollte. Sie zeigen im Gegenteil eine ganz fertige, mit voller Sicherheit gehandhabte Verzierungsart, ein entschiedenes Formengefühl, dazu eine ausgereifte



Dekorationsentwurf des Giuseppe Galli-Bibbiena

Technik, im ganzen also eine so gehobene Stufe der Krugbäckerei, wie sie bei allen anderen Steinzeugarten aus den genannten rheinischen Orten und deren Ablegern erst ein volles Jahrhundert später wiederum erreicht worden ist.

Es ist alles rätselhaft an diesen seltenen Steinzeuggefäßen der Gotik: die Entstehungszeit, der Herstellungsort, die ursprüngliche Zweckbestimmung. Das Rätselhafteste aber ist, daß von ihnen keine sichere Brücke herüberführt zu den späteren Erzeugnissen desselben Gewerbes und desselben Ortes, daß die frühen Errungenschaften dieser Werkstatt den Nachkommen nicht übermittelt worden sind.

Daraus, daß die Renaissance die den frühen Dreihausener Gefäßen eigentümliche Verzierungsart als veraltet hatte aussterben lassen, erklärt es



Bronzestatuette
im Kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseum zu Graz

sich, daß auch die Kenntnis der Herkunft der gotischen Stücke bereits im XVI. Jahrhundert verloren gegangen war so sehr, daß einem der heute noch erhaltenen Gefäße eine fabelhafte Provenienz aus der Insel Malta angedichtet werden konnte. Wir müssen daher versuchen, allein aus den formalen und technischen Eigenschaften dieser Gattung den Aufschluß über Zeit und Ort herauszuziehen. Ein Überblick über den vorhandenen Bestand ist schnell gegeben, denn die Gruppe umfaßt nicht mehr als fünf Stücke. Ich stelle die einfachste Gefäßform an den Anfang.

Der Dom zu Limburg an der Lahn bewahrt einen walzenförmigen Steinzeugbecher (hoch 22 Zentimeter), der bis zum Anfang des XIX. Jahrhunderts dem Trierer Domschatz gehört hat (Abbildung Seite 301). Die mit einer sehr dünnen, eigentümlich dunkelroten oder rotbraunen Glasur gefärbte Außenseite ist schachbrettartig gemustert in der Weise, daß ein quadratischer, mit vier kleinen Grübchen versehener Stempel oder Punzen in die noch weiche Tonmasse eingedrückt wurde, immer ein Abdruck in schrägen Reihen dicht neben den anderen gestellt. Zwischen den vertieften Feldchen mit den vier Perlen blieben glatte Quadratfelder stehen, so daß bei der bemerkenswert geduldigen und sorgsamen Handhabung des Punzens ein regelmäßiges Schachbrettmuster herauskam. Es wird unterbrochen durch etwas breitere glatte Streifen, die man nach je sieben Abdruckreihen stehen ließ. Vorne hat als weiteren Schmuck der Töpfer einen männlichen Kopf in starkem Relief, dicht an den oberen Ornamentrand reichend aufgelegt, und zwar schon vor den Eindrücken der Flächenmusterung. Man sieht das daran, daß die Stempelabdrücke vor dem Reliefkopf halt machen und ihm ausweichen. Der ausdruckslose aber wohl nicht ungeschickt modellierte Kopf ist jedenfalls mit Hilfe einer Tonhohlform, wie sie später für die Masken der Cölner Bartmannskrüge gebräuchlich waren, aufgebracht. Die Augen mit dem eingestochenen Stern, das in drei Partien geordnete Haar und der in zwei geteilten Spitzen herabhängende Vollbart sind augenscheinlich noch mit dem Messer oder einem spitzen Griffel freihändig nachgearbeitet. Der Becher erhält seine Standfestigkeit durch einen mit Fingerdruck schräg gewellten und gerippten Wulstfuß. Den oberen Rand umhüllt eine einfache Silberfassung, auf der neben einem Wappen mit dem Monogramm E. C. C. V. L. einige Renaissanceranken und die folgende

Inschrift eingraviert sind: Anno 1413 Ist dise Krausen in der Insul Malta aus der Erden Sancti Pauli gemacht worden.

Diese scheinbar so genaue Auskunft ist wie die silberne Fassung eine Zugabe aus dem Ende des XVI., vielleicht schon aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts; auf ihren wirklichen Wert für die Datierung und die Ortsbestimmung komme ich zurück.

Es folgt ein gedeckeltes Gefäß von schlanker gotischer Vasenform auf sechspaßförmigem Fuß (hoch 36·7 Zentimeter) im königlichen Museum zu Kassel* (Abbildung Seite 302).



Bronzestatuette im Kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseum zu Graz

Die schachbrettartige Flächenverzierung ist hier ganz ebenso wie bei dem Trierer Becher in Limburg durch Eindrücken des quadratischen Perlpunzens hergestellt, nur mit dem Unterschied, daß wagrechte glatte Streifen sie in fünf Zonen zerlegen. Die Haare des auf den Bauch aufgelegten Reliefkopfes sind durch wechselnde Strichlagen geradlinig gewellt, während die Haarbehandlung des kleineren dem Vasendeckel aufgesetzten Kopfes wieder dem Limburger Typus folgt. Durch eine dickere, ebenfalls braune Glasur hat das Gefäß stärkeren Glanz erhalten, an Schärfe der Musterung aber etwas verloren. Eine im Jahre 1652 zum Schutze des beschädigten Deckelrands angebrachte oder erneuerte Silberfassung mit dem gravierten Wappen des Eifeler Grafengeschlechts der Daun überliefert in einer auf Deckel und Hals verteilten Inschrift, was dem damaligen Besitzer über die Vorgeschichte der Krause noch bekannt war.

Die Inschrift des Halses lautet:

ES · KAN · SICH · IA · KAINER · BESCHWEREN · DER · MIC · TRINKT · AVS · DEM · HAVS · VND · HERREN · ZV · EHREN

DEN · IM · EINDAVSENT · FV̈NFHVNDERT · VND · SIBENZEHENDEN · IAR ·

VOR · EIN · WILKVM · ZV · DHAVNEN · DARGESTELT · VOR ·

* Das im Katalog der Sammlung Thewalt, Cöln 1903, auf Tafel I, Nr. 53, abgebildete gleichartige Gefäß ist eine moderne Abformung des Kasseler Originals. Diese Feststellung sowie die Photographie des Letzteren und die genaue Abschrift der Inschrift verdanke ich Herrn Direktor Dr. Boehlau in Kassel.

die des Deckels:

IM · TAVSENT · SECHSHVNDERT · FVNFZIG · VND · ZWEITEN · IAR ·

REINGRAF · IOHANN · LVDWIG · LIES · MICH · ERNEVEREN · GAR ·

ALS · ICH · ZV · DHAVN · GEDIENT · HVNDRT · DREYSIG · FV̈NF · IAR ·

OHN · WV̈SSENT · WIE · LANG · IM · AMPT · ZVVOREN · GEWESSEN · WAHR ·

An den Dauner Willkomm in Kassel schließen sich zwei ganz ähnlich gestaltete, heute aber deckellose Vasen in der Sammlung des Herrn Dr. Albert Figdor in Wien an. Bei der größeren von ihnen (hoch 31·6 Zentimeter) (Abbildung Seite 303) ist auch der paßförmige Fuß verloren und durch eine spätere flache Zinnfassung ersetzt. Während dieses Stück mit drei aufgelegten Bartmasken ausgestattet ist, trägt die zweite Vase (hoch 30 Zentimeter) (Abbildung Seite 304) zwei solche Köpfe und zwischen diesen in gleich starkem Relief die gekrönten Figuren der heiligen Barbara und Katharina. Auch die Flächenverzierung ist hier etwas reicher gestaltet dadurch, daß die Abdrücke des geperlten Stempels zu Rautenmustern geordnet sind, die mit den Schachbrettzonen wechseln; die Dreikopfvase hat außerdem unten noch die Abdrücke eines neuen Dreieckstempels. Auf beiden Vasen sind die Reliefs buntfarbig — aber nicht im Feuer — bemalt und vergoldet; ob ursprünglich oder später, ist bei der kalt aufgebrachten Malerei nicht nachweislich.

Die Vase mit den Heiligenfiguren stammt nach Angabe des Auktionskatalogs der Sammlung des Freiherrn von Minutoli aus dem Petrikloster auf dem Petersberg in Erfurt. Die vergoldete Kupferfassung des Halses erweist sich auch hier nach den gravierten Arabesken als eine Zutat des späten XVI. Jahrhunderts.

Daß diese vier Krausen, um den alten für verschiedene Gefäßformen gebräuchlichen Töpferausdruck beizubehalten, nur aus einer und derselben Töpferwerkstatt ziemlich gleichzeitig hervorgegangen sein können, das ist ohne weiteres ersichtlich. Angesichts der Gleichartigkeit der Masse und der Form, der Bartköpfe und der gestempelten Flächenverzierung ist es völlig belanglos, daß die Glasur bald dünner, bald dicker, oder heller und dunkler ausgefallen ist. Das sind nur Zufälligkeiten des Brandes.

Weniger augenfällig erscheint die Zugehörigkeit des fünften Stückes, das ich derselben Werkstatt zuschreibe. Es ist ein gotischer Pokal im Nationalmuseum zu Kopenhagen,* über dessen frühere Herkunft nicht mehr bekannt ist, als daß er im XVIII. Jahrhundert (zwischen 1737 und 1775) in die königlich dänische Kunstkammer Aufnahme gefunden hat (hoch 30 Zentimeter)

* Die Photographien verdanke ich der Güte des Direktors am Dänischen Nationalmuseum Herrn Dr. Møllerup.

(Abbildung Seite 305). Dieses seltsame, halb kirchlich halb profan gestaltete Gefäß bietet auf den ersten Blick einen so verschiedenen Typus, daß man die Verwandtschaft mit den Krausen im einzelnen nachweisen muß. Der Töpfer hat hier mit viel Geduld und Mühe so etwas wie ein Meisterstück geschaffen, allerdings nur in technischer Hinsicht. Ästhetisch betrachtet ist der Pokal zum mindesten sehr unkeramisch gedacht. Die Form der gotischen „Scheuer“, wenn sie auch im Siegburger Steinzeug* des XVI. Jahrhunderts wieder auftaucht, ist sicher nicht der Töpferei entsprungen, sondern der Goldschmiedekunst, die sie am häufigsten im XV. Jahrhundert verwendet hat, um Hohlkörper aus Maserholz, Bergkristall oder Halbedelsteinen, wie die Doppelscheuer des Mainzer Kurfürsten Dietrich v. Erbach (1434 bis 1459), in Metall zu fassen. Der Sechspaßfuß, dem die zwischen den Rundungen vorgezogenen Ecken wie an den Kasseler und Erfurter Krausen nicht fehlen, hat durch die durchbrochen eingeschnittenen Maßverzierungen ein völlig kirchliches Aussehen erhalten, womit die in gotischen Minuskeln in den unteren Fußrand geschnittene Inschrift: „XRC fili dei vivi misere nobis“ übereinstimmt.

Unter dem kapellenförmig gestalteten Knauf ragen in der Art von Wasserspeiern angesetzt eine männliche Figur, drei Steinböcke, ein Löwe und ein Bär weit heraus, alle freihändig geformt und überarbeitet wie der ganze Fuß. Nur der Oberteil ist töpfermäßig gedreht; der Bauch hat eine stachlige, an einen gerollten Igel erinnernde Oberfläche durch eine der Stempelung der Krausen ganz analoge Behandlung erhalten. Mit einem Rundstempel sind Traubennoppen aus je sieben flachen Knöpfchen und einem hohen Mittelstachel aufgedrückt, auch hier jede Noppe einzeln aufgesetzt und in Schrägreihen dicht aneinandergerückt. Die Wirkung ist durch die langen Stacheln eine andere, der technische Vorgang aber genau der gleiche wie bei den Schachbrettmustern der Krausen.

Der vergoldete Silberrand trägt in Renaissancemajuskeln graviert ein Zitat aus dem Lucas-Evangelium IV, 30 „IHESVS AVTEM TRANSIENS PERMEDIVM ILORVM IBAT“, dessen Bedeutung an dieser Stelle auch dann nicht klar wird, wenn man annimmt, daß die Scheuer einmal kirchlichem Gebrauch gedient hätte.

Die Herkunft aus der Werkstatt der Krausen ergibt sich zunächst aus der Gleichartigkeit der dunkelgrauen Steinzeugmasse und der dünnen, matten und rotbraunen Glasur, die mit derjenigen des Limburger Bechers voll-



Steinzeugkrause
in Limburg an der Lahn

* Beispiele im Kunstgewerbemuseum Cöln, abgebildet im Jahresbericht des Museums 1904; im Reichsmuseum zu Amsterdam; im Museum zu Wiesbaden, abgebildet Dornbusch, Kunstgilde der Töpfer in Siegburg, Tafel II, Nr. 7.


Der Dauner Willkomm in Kassel

kommen identisch ist. Dann sind formale Übereinstimmungen als beweiskräftig anzuführen: Die gotische Paßform des Fußes mit den vorgezogenen Ecken, die man in der Keramik außerhalb dieser Gruppe vergeblich suchen würde, und die Musterung des Hohlkörpers vermittels regelmäßig wiederholter Stempelung. Schließlich ist als stärkstes Argument die männliche Figur in der Reihe der Wasserspeier zu beachten: Der Kopf mit dem gestrichelten Bart und den eingestochenen Augensternen zeigt ohne Frage denselben Typus wie die Reliefköpfe der vier Krausen, und auch die Form dieser Krausen selbst ist in der kleinen Vase wiederholt, welche diese Figur über der Schulter trägt.

Wenn wir der zeitlichen und örtlichen Herkunft dieser Steinzeuggattung nähertreten, so müssen wir vorerst die Aufschrift des Limburger Bechers „Anno 1413 ist dise Krausen auf der Insul Malta aus der Erden Sancti Pauli gemacht worden" auf ihre Brauchbarkeit als historische Quelle untersuchen. Leider erweist sie sich als nahezu wertlos; auf dem Becher wenigstens 150 Jahre nach dessen Entstehung angebracht, ist sie nichts anderes als ein posthumer Versuch, die Bedeutung der auffälligen Bartmaske zu erklären, eine der vielen Anekdoten, welche die Geschichte der Keramik seit alters her in unverwüstlicher Lebenskraft bis zur Gegenwart umranken. Daß der Krugbäcker mit seinen Bartköpfen nicht den Apostel Paulus darzustellen beabsichtigte, das zeigt die doppelte und dreifache, also rein dekorative Wiederholung des Motivs an den Vasen in Kassel und in Wien und namentlich das groteske Anbringen desselben Kopfes als Wasserspeier auf dem Pokal in Kopenhagen. Warum der Verfasser dieser Inschrift gerade auf die Insel Malta und den Apostel Paulus verfallen ist, läßt sich wohl erklären mit dem Hinweis auf die Tatsache, daß von Malta aus Terra sigillata mit dem aufgedrückten Bildnis des Apostels Jahrhunderte hindurch als Heilmittel in den Handel gebracht worden ist. Diese leichte weiße Erde wurde in Malta in Höhlen gegraben, die einstmals dem Apostel als Obdach gedient haben sollen; daher ihr Name Terra St. Pauli. Eine späte Quelle, Ludovicis Kaufmannslexikon von 1799*, berichtet darüber folgendes:

* Encyklopädisches Kaufmannslexikon alles Wissenswerten etc. von C. G. Ludovici, umgearbeitet von J. C. Schedel, Leipzig 1799. IV. S. 518.

„Maltheser Erde, oder weiße gesiegelte Erde, St. Paulus-Erde, lateinisch Terra Melitea, Terra S. Pauli, ist eine thonige, harte und rauhe Erde, die etwas in das Aschgraue* fällt und in der Insel Maltha in einer Gattung von Höhlen nahe bei der Stadt Maltha gefunden, sodann in Täfelchen formirt, und mit verschiedenen Figuren, besonders mit dem Bilde des heiligen Apostel Paulus mit einer Schlange, bedrückt oder gesiegelt sind, daher sie auch die letzte von den vorhin angeführten Benennungen hat. Sie soll wider den Gift gut und zugleich eine Herzstärkung seyn. Man macht daher allerhand Gefäße daraus, von denen man glaubt, daß sie dem Weine oder dem Wasser, so aus denselben getrunken wird, eine gifttreibende und herzstärkende Kraft mitteilen. Bey uns ist diese Erde selten in Gebrauch, und man findet sie daher nur bei wenig Droguisten und Apothekern; und die daraus gefertigten Gefäße bekömmt man bey uns noch weniger zu Gesichte."

Solche Gefäße aus Malteser Paulus-Erde, wie Ludovici sie erwähnt, kommen in Italien noch gelegentlich vor, wenn auch nicht aus dem XV. Jahrhundert. Sie haben mit dem schweren, dunkelbraunen Steinzeugbecher in Limburg nicht die geringste Ähnlichkeit. Sie sind vielmehr — ganz ähnlich den deutschen Terra sigillata-Kannen aus Striegau — aus der weißen Erde sehr leicht und dünn gedreht, wenig gebrannt und unglasiert, vorne mit demselben Flachrelief wie die Tabletten bedruckt. Der Apostelkopf mag bei älteren Kannen auch stärkeres Relief gehabt haben; da aber die Malteser Paulus-Erde allzeit von der gleichen weißen und leichten Beschaffenheit war, so können auch die im XV. Jahrhundert daraus gefertigten Gefäße niemals eine so harte dunkle Steinzeugmasse gewesen sein, wie unsere Krausen insgesamt sind. Hartgebranntes Steinzeug ist ja überhaupt der gesamten Keramik Südeuropas fremd geblieben. Denn Steinzeug konnte man wegen des starken Holzverbrauchs der langen Feuerung nur in waldreichen Gegenden backen; die Insel Malta wäre dazu kein geeigneter Boden gewesen.

Da ferner die spezifisch deutsche Form der Kopenhagener Scheuer den Gedanken an eine Entstehung dieses Stückes in Malta vollkommen ausschließt, so können auch die vier anderen Stücke derselben Gattung unmöglich der sarazenisch-italienischen Töpferei Maltas zuge-



Dreihausener
Krause in der Sammlung Figdor, Wien

* Die im Cölner Kunstgewerbemuseum befindlichen Täfelchen aus Maltaerde, bedruckt einerseits mit der Paulus-Büste und „Terra St. Pauli", andrerseits mit dem Malteserkreuz und „Propter veritatem", sind eine rein weiße Masse.

schrieben werden. Es ist nach alldem klar, daß die posthume Limburger Aufschrift für ihre Ortsangabe keinen Glauben verdient. Ihr Verfasser hat offenbar nur deshalb, weil er Malteser Sigillata-Gefäße zwar vom Hörensagen kannte, eine wirkliche Malteser Kanne aber nicht gesehen hatte, den zu seiner Zeit bereits altertümlich und seltsam gewordenen Becher, durch die langbärtige Maske verführt, für eines der gifttreibenden Gefäße aus Malta halten können. Hätte er die Scheuer besessen, so wäre er auf diese Identifizierung schwerlich verfallen.

Wenn somit die Inschrift für die Ortsbestimmung hinfällig wird, so dürfen wir auch ihre Datierung auf das Jahr 1413 — ohne ihre vielleicht gute Überlieferung oder Quelle zu kennen — nicht kurzweg als bare Münze und sichere Tatsache betrachten, obwohl dieses Datum mit den stilistischen Eigenschaften der Krausen recht gut übereinstimmt.

Der weitschweifigen Aufschrift des Dauner Willkomms läßt sich für die Zeitbestimmung nicht mehr entnehmen, als daß das Gefäß schon vor 1517, aber „ohn wüssend wie lang zuvoren“ im Gebrauch gewesen war.

Näher heran an die Entstehungszeit führt uns die alte Beschreibung eines solchen in Silber gefaßten Bechers in einem Inventar Herzog Philipps des Guten von Burgund (1419 bis 1467) aus dem Jahre 1467:* „Ung hault gobelet de terre, ouvré et chiqueté, à ung visaige d'ung heremite garni au-dessus et au-dessoubz d'argent doré, et le couvercle d'argent doré.“


Dreihausener Krause aus Erfurt, Sammlung Figdor, Wien

Auch das nächste Inventarstück scheint gleicher Art gewesen zu sein, aber — wieder ein Beweis für die Unhaltbarkeit der Malteser Hypothese — ohne die Bartmaske:

„Ung aultre petit gobelet de terre, ouvré et chiqueté, garny seulement d'un couvercle d'argent doré et sur le bort dudit gobelet d'argent doré.“

Das Eremitengesicht, das hier ebensowenig wie später in Daun auf St. Paulus gedeutet wurde, und der Ausdruck chiqueté, der zerstückelt, gekerbt und schachbrettartig gemustert bedeutet, lassen wohl keinen Zweifel, daß hier ein Becher von der Art der Limburger Krausen beschrieben ist. Wir gewinnen damit einen sicheren Anhalt, daß die Krausen vor dem Jahr 1467 bereits vorhanden waren; wie lange vorher sie gemacht sein mögen, darüber können uns nur ihre stilistischen Merkmale Aufschluß geben.

Die bildliche Darstellung einer braunen Steinzeugvase auf der Verkündigung des Petrus Christus im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, einem vom

* De Laborde, Les Ducs de Bourgogne, II, Nr. 2723.

Jahre 1452 datierten Gemälde, möchte ich zur Datierung der Krausen nicht heranziehen, weil diese Vase zwar die Form der beiden Gefäße in der Sammlung Figdor noch ziemlich genau wiedergibt, aber doch nicht ohne weiteres derselben Gattung als gleichzeitig zugerechnet werden kann. Es fehlen ihr bereits die Hauptkennzeichen, die Bartmasken und das gestempelte Flachornament; ihre Oberfläche ist glatt, abgesehen von vier kleinen Henkeln auf der Mitte des Bauches.

Der Aufbau unserer Vasen auf dem streng geformten Paßfuß und der nüchterne Charakter der gestempelten Musterung entsprechen noch der mittleren Gotik, dem Anfang des XV. Jahrhunderts. Auch im XIV. Jahrhundert wären Form und Ornament nicht auffällig. Damit stehen die Bartmasken ganz in Einklang. Der in zwei Spitzen herabfallende Vollbart ist zur Zeit Kaiser Sigismunds (1410 bis 1437) gebräuchlich gewesen; ebenso schon seit 1370 etwa das eng anliegende Wams mit der dicht gestellten, bis unter das Kinn reichenden Knopfreihe, das wir an der Deckelbüste des Dauner Willkomms sehen. Wichtig vor allem ist die Lockenbildung auf der Dreikopfvase der Sammlung Figdor: Das Kopfhaar und der Schnurbart lassen hier ganz deutlich die stark gerundeten Lockenwellen erkennen, die für das ganze XIV. Jahrhundert so bezeichnend sind und die nur wenig in das XV. Jahrhundert hinüberreichten. Am Dauner Willkomm ist dieses Motiv bereits in flache, geradlinige Strichlagen umgewandelt, aber doch noch erkennbar. Auch die Tracht der zwei weiblichen Heiligen auf der Erfurter Vase mit dem vorne lang herunterhängenden Gürtelende bekräftigt den mit der Limburger Datierung übereinstimmenden Schluß, daß die Entstehungszeit ganz im Anfang des XV. Jahrhunderts zu suchen ist.

Als Heimat der Krausen kommt nur Westdeutschland in Frage. Von den vorhandenen fünf Stücken haben sich vier in Deutschland gefunden, zwei davon wurden früher



Steinzeugpokal in Kopenhagen



Dreihausener Vierhenkelbecher in Worms

im Rheinland bewahrt: Der Becher des Trierer Domes in Limburg und der Willkomm aus Schloß Daun in der Eifel. Nirgendwo außerhalb Deutschlands ist im XV. Jahrhundert hartgebranntes Steinzeug nach unserer heutigen Kenntnis nachweislich gemacht worden. Ein sicheres Kennzeichen einer dem rheinischen Steinzeuggebiet nahestehenden Töpferei ist der Fuß der Limburger Krause. Diese Art, den Gefäßfuß durch den Druck des Fingers wellig zu formen, ist der ganzen Krugbäckerei des Rheinlands bei den Erzeugnissen der Frühzeit eigentümlich; den Siegburger Töpfern war er so altgewohnt und geläufig, daß sie bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts, als schon längst die Renaissanceprofile durchgedrungen waren, noch oft zum Wellenfuß zurückkehrten. Auch die schräg gerippte Abart des Limburger Bechers ist keine Seltenheit; sie findet sich wieder an gotischen Krügen aus der Maximinenstraße in Cöln.

Die im Relief aus Hohlformen aufgelegten bärtigen Köpfe sind weder Apostel noch Eremiten, sie sind nichts anderes als die Vorfahren der Bartmänner, die später im XVI. Jahrhundert ein typischer und volkstümlicher Schmuck der Krüge von Cöln-Frechen, Siegburg und Raeren geworden sind. Bei den Bartmannskrügen der Renaissance ist allerdings die Maske immer oben an den Halsrand gerückt, gewissermaßen als der Kopf des darunter ausgebauchten Gefäßes. Diese geschicktere und einleuchtendere Anbringung des Maskenmotivs ist aber erst eine Errungenschaft des XVI. Jahrhunderts. Die primitiven Anfänge der Masken auf Raerener und Cölner Fundstücken aus dem Ende des XV. Jahrhunderts mit den aus der Masse herausgekniffenen Nasen und ein paar eingeritzten und gestempelten Linien* sind immer noch auf den Bauch angebracht; ein Siegburger Becher im Cölner Kunstgewerbemuseum** trägt sogar bereits aus Hohlformen aufgelegte, wohlmodellierte Reliefköpfe in vierfacher Wiederholung noch auf der Weite des Bauches, ganz analog unseren Krausen. Die aufgedrückten Traubennoppen, welche den Bauch des Kopenhagener Pokals bedecken, sind dem rheinischen Hohlglas eigentümlich; sie bilden aber auch ein nicht seltenes Kennzeichen cölnischer und Siegburger Fundstücke des XV. Jahrhunderts.***

Schließlich ist das durchbrochen geschnittene Maßwerk des Pokalfußes in Kopenhagen zu vergleichen mit den ebenfalls durchbrochen geschnittenen

* Vergl. Solon, Ancient Stoneware, I, fig. 8; Dornbusch, l. c., Tafel I, Nr. 7.
** Abgebildet Dornbusch, Taf. 1, Nr. 8.
*** Vergl. Dornbusch, Taf. 1, Nr. 9a, b, c.


Ringelbecher aus Dreihausen

Maßwerkrosetten, die den Hauptschmuck einer weit verbreiteten Gattung von Siegburger Bechern aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts bilden.* Man braucht sich nicht zu verhehlen, das diese Verwandtschaft keineswegs zwingender Natur ist, weil zwischen dem Siegburger Maßwerk und dem des Pokals keine Zwischenglieder existieren, um über den Zeitunterschied von wenigstens einem Jahrhundert hinweg eine Verbindung herzustellen. Wenn man aber erwägt, daß außerhalb der deutschen Krugbäckerei überhaupt gar keine Analogien zu den Merkmalen der gotischen Krausen zu entdecken sind, weder für die Maße, noch für die Bartmasken, noch für die Noppen oder das Maßwerk, so wird man nicht umhin können, den aufgezählten Argumenten doch einige Beweiskraft für die westdeutsche Herkunft der Krausen einzuräumen. Als Wegweiser zur engeren Ortsbestimmung dient uns die ganz eigentümliche, mehr dunkelrote oder violette als braune Färbung, die am Limburger Becher und am Kopenhagener Pokal am besten herausgekommen ist. Diese auffällige Glasurfarbe findet sich späterhin nur bei einer einzigen, in vielen Sammlungen vertretenen Steinzeuggattung des XVI. und XVII. Jahrhunderts wieder. Es sind dies die Ringelkrüge, Gefäße von einer an die Siegburger Trichterbecher erinnernden Form, die um die Einschnürung zwischen Hals und Schulter mit vier (Abbildung Seite 306) oder zwölf Henkeln besetzt sind, an welchen bewegliche Ringe (Abbildung Seite 307) hängen. Die Oberfläche wird durch wagrechte umlaufende scharfe Rippen belebt, in welche häufig dürftige Muster kunstlos eingestempelt sind. Die Fußprofile zeigen, daß die Ringelkrüge dem XVI. Jahrhundert und der Folgezeit angehören. Obwohl solche Ringelbecher an verschiedenen Orten des Rheinlands, in Worms, in Cöln und anderwärts bei gelegentlichen Ausgrabungen zu Tage gefördert worden sind, so läßt doch die immer gleichbleibende Form, die dunkle Masse und die charakteristische rotbraune Färbung keinen Zweifel daran aufkommen, daß sie nur aus einem einzigen Betriebsort herstammen können. Dieser Ort ist durch einen in das Mainzer Museum** gelangten Massenfund von Ringelkrügen festgestellt worden: Es ist Dreihausen bei Marburg in Hessen, nicht allzuweit

* Vgl. Solon, I, Fig. 45; Dornbusch, Taf. I, Nr. 14. 15.

** Vgl. Solon, I, S. 45. Solon hat, auf der Tatsache fußend, daß auch in Siegburg schon frühzeitig vielhenkelige Ringelbecher, aber von anderer Form und aus weißer Masse gemacht wurden (vgl. Pabst, Sammlung v. Oppenheim, T. 38, Solon I, Fig. 40), die Vermutung ausgesprochen, daß auch die roten Ringelbecher zuerst in Siegburg und erst später in Dreihausen hergestellt worden seien. Diese Annahme wird aber durch keinerlei Siegburger Funde bestätigt und kann als unbegründet fallen gelassen werden.



Dreihausener Krause, Kunstgewerbemuseum in Berlin

von dem steinzeugreichen Westerwaldgebiet entfernt. Da nun auch hier zwischen den gotischen Krausen und den Ringelkrügen eine zeitliche Lücke von wenigstens einem Jahrhundert klafft, so könnte die Identität von Masse und Glasurfarbe ein ungenügender Beweis für die Zusammengehörigkeit beider Gruppen erscheinen. Glücklicherweise sind noch einige Zwischenglieder vorhanden, welche eine ganz überzeugende Verbindung herstellen. Das ist zuerst die bereits erwähnte dunkelbraune Vase auf der Verkündigung des Petrus Christus vom Jahr 1452, bei welcher die gotische Vasenform der früheren Gruppe mit den vier Henkeln der jüngeren Gruppe vereinigt ist. Einen schlagenden Beweis erbringt dann ein Dreihausener Stangenbecher im königlichen Kunstgewerbemuseum zu Berlin (Abbildung nebenan). Die einfache Walzenform ist dieselbe wie in Limburg; die Außenfläche ist unten leicht gerippt, ebenfalls wie in Limburg, darüber mit einem runden Stempel, in welchem ein achtzackiger Stern eingetieft war, in ziemlich dichter Musterung rund herum verziert. Der Stempel ist wie bei den gotischen Krausen jedesmal so tief eingedrückt, daß auf der Innenseite jeder Abdruck als leichte Beule heraustritt. Das ist ganz unverkennbar ein Nachleben des alten Zierverfahrens aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts. Daß dieser Stangenbecher zur Dreihausener Gattung gehörte, würde allein schon die Masse und die dunkle, rötlichbraune Färbung erweisen; es wird noch weiter bestätigt durch einen glänzend braunen Steinzeugbecher von abgeplatteter Kelchform, ebenfalls im Berliner Kunstgewerbemuseum, (Abbildung nebenan) der mit demselben Sternpunzen bestempelt ist und außerdem am oberen Rande das Kennzeichen der späteren Dreihausener Ware, drei kleine Henkel mit beweglichen Ringen, trägt.

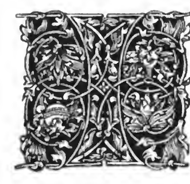
Damit ist die Herkunft der gotischen Krausen aus Dreihausen, wo das dunkle Steinzeug mit der braunvioletten Glasur bis in das XIX. Jahrhundert hergestellt worden ist, einwandfrei festgestellt und es bleibt schließlich noch die Frage, welchem Zweck sie gedient haben mögen. Man ist auf den ersten Blick geneigt, an Gegenstände kirchlichen Gebrauchs zu denken. Denn die gedeckelte Vasenform auf dem paßförmigen Fuß, der meßkelchartige Unterbau der Kopenhagener Scheuer mit der Gebetformel, die Heiligenfiguren auf der Erfurter Krause, alles das scheint zu weltlichen Trinkgefäßen wenig zu passen. Trotzdem gibt der



Dreihausener Becher, Kunstgewerbemuseum in Berlin

Dauner Willkomm die richtige Lösung. Daß zwei Stücke sich im Kirchenbesitz erhalten haben, ist belanglos, denn profane Geräte sind oft genug in Kirchenschätze gestiftet worden. Die Limburger Krause ist, wie auch die Beschreibung im Inventar des Herzogs von Burgund sagt, nichts anderes als ein Trinkbecher, und die Scheuer ist nur eine Variante des Pokals. Vor allem spricht gegen eine kirchliche Bestimmung, daß die Kirche für keramische Gefäße schon des Materials wegen überhaupt keine Verwendung gehabt hat. Daß die Krausen uns kirchlich anmuten, ist begreiflich; denn man ist nicht gewöhnt, weltliche Gefäße künstlerischer Art von deutscher Töpferarbeit aus so früher mittelgotischer Zeit zu sehen. Die Dreihausener Krausen sind eben die ältesten Zeugnisse einer bereits veredelten Töpferkunst auf deutschem Boden und darin liegt ihre nicht zu unterschätzende Bedeutung für die Geschichte der deutschen Keramik.

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER WIENER PLASTIK IM XVIII. JAHRHUNDERT (I) VON EDMUND WILHELM BRAUN-TROPPAU



M Wiener Antiquitätenhandel (bei Satori) tauchten vor kurzem zwei interessante kleine Skulpturen auf, die schon durch ihr Format sich als sogenannte „Kabinettstücke", wie man sie im XVIII. Jahrhundert nannte, charakterisierten, das heißt Werke der Kleinplastik, die in den Salons und Kunstkammern der Fürsten und reichen Kunstfreunde als Zierden aufgestellt waren. Sponsel hat für verschiedene Porzellanfiguren und -gruppen des bedeutendsten Meißener Modelleurs Kändler eine derartige Verwendung nachgewiesen. Der Kurfürst pflegte auch solche an befreundete Fürsten zu verschenken. Manche dieser Kleinplastiken waren Modelle für später auszuführende monumentale Denkmäler, wieder andere Reduktionen von solchen. Schon die italienische Renaissance und die Barocke kannte letztere, zum Beispiel von der Reiterstatue Marc Aurels, die vom XV. bis XVIII. Jahrhundert öfter kopiert wurde. Eine dieser Kopien der Marc Aurel-Statue, die von dem Niederländer Franz Aspruck ausgeführte, welche im Wiener Hofmuseum steht, hat Jaro Springer in der Zeitschrift des nordböhmischen Gewerbemuseums (Jahrgang 1906, Seite 71) abgebildet. Das Hofmuseum besitzt auch eine Kopie des Quattrocento, deren Vergleich mit der des Aspruck sehr lehrreich ist.

Wieder andere dieser Kleinplastiken wurden von den Künstlern der Akademien als Aufnahmestücke vorgelegt. Als ich die beiden obengenannten Gruppen sah, machten sie aus verschiedenen Gründen sofort auf mich den



Bleigruppe von Johann Berger

Eindruck solcher Aufnahmestücke und eine Durchsicht der von dem Sekretariatsadjunkten Anton Weinkopf 1783 bis 1790 in zwei Teilen herausgegebenen „Beschreibung der Kaiserl. Königl. Akademie der bildenden Künste" in Wien ergab die Richtigkeit meiner Vermutung. Dort steht (ich zitiere nach dem von der Akademie 1875 veranstalteten Neudruck) unter den Aufnahme- und Preisstücken auf Seite 22 verzeichnet: „Nr. 53. Gruppe von Metall: Pallas, die einen Kunstschüler schützt und den Neid unter die Füsse zwingt. Ist von Herrn Johann Berger, in Sterzingen in Tirol geb. Sie hat 1 Schuh 4 Zoll in der Höhe." Berger wurde (Weinkopf II, Seite 81) am 17. August 1769 aufgenommen. Die Gruppe selbst, ein Bleiguß, steht jetzt in der Sammlung Emil Grauer in Troppau (vergleiche die nebenstehenden Abbildungen), ist noch auf dem alten Originalholzsockel montiert, wie die mit der Fußplatte verbundenen, am Sockel herabhängenden Bleigußranken beweisen. Auf der Fußplatte ist folgende Inschrift eingegraben: „Joh. Perger 1769".

Die Gruppe ist ein delikater, fein ziselierter und jetzt famos patinierter Bleiguß und vortrefflich modelliert. Der Naturalismus der am Boden liegenden Neid-Figur ist besonders bemerkenswert. Inhaltlich ist die Darstellung ganz in dem Gedankenkreis der Allegorien des XVII. und XVIII. Jahrhunderts gehalten.

Die zweite Gruppe, aus Marmor, hat Herr Jules Porges aus Paris gekauft. Auch sie ist bezeichnet und datiert, und zwar: „Vitus Königer fecit 1769." Weinkopf beschreibt sie (Seite 22): „46. Apoll, der über das an einer Ehrensäule befestigte Bildniss der Kaiserin Therese seine Hand ausstrecket. Hr. Veit Kiniger, in Tirol geb. hat dieses von Marmor verfertigte Stück von Grätz

eingeschickt, und es wurde, unerachtet Apoll, und die Pyramide ganz in keinem Verhältnisse stehen, in Ansehung der schönen Forme des jugendlichen Körpers von der Akademie angenommen. Hoch 1 Schuh 4 Zoll." Auch Kiniger wurde 1769, und zwar am 10. Mai als Mitglied in die Akademie aufgenommen (Weinkopf Seite 11). Die Bedenken, die damals die Akademiemitglieder gegen das Stück hatten, waren berechtigt. Der Obelisk ist im Verhältnis zur Figur zu niedrig, auch einen zweiten Fehler hat dasselbe, der damals allerdings nicht auffiel. Es ist nämlich der über dem Brustbild der Kaiserin Maria Theresia eingemeißelte Bindenschild verkehrt, auf dem Kopfe stehend, angebracht.

Bleigruppe von Johann Berger

Auf welche Weise diese beiden Aufnahmestücke aus der Akademie weggekommen sind, war nicht zu bestimmen. Über die beiden Künstler unterrichtet uns unter anderm Wurzbach. „Berger kam nach verschiedenen Studienreisen nach Wien an die Akademie, von wo er später in seine Heimat zurückkehrte und in den Kirchen zu Brixen, Neustift, Toblach etc. Statuen für die Altäre schuf. Diese Werke werden sehr gelobt als so charakteristisch und lebendig, daß von denselben weder etwas hinweg, noch ihnen etwas hinzu gedacht werden kann."

Auch Kiniger (Königer, Kininger) war ein Tiroler und Schüler der Wiener Akademie. In Graz eine Zeitlang tätig, wurde er von der Kaiserin nach Wien berufen und für die Statuen im Schönbrunner Hofgarten engagiert. Das Tirolische Künstlerlexikon (Innsbruck 1830) nennt ihn wiederholt einen der „größten Bildhauer seiner Zeit." Dernjać, Zur Geschichte von Schönbrunn, 1885, Seite 38, bespricht einen nach Beyers Modell ausgeführten Aeskulap im Schönbrunner Park.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

GALERIE MIETHKE. In der Galerie Miethke hat Fräulein Ilse Conrat eine Ausstellung ihrer plastischen Arbeiten veranstaltet. Ihre ersten Sachen, noch aus der Schule Van der Stappens in Brüssel, sind aus der Sezession erinnerlich. Ein weiblicher Akt besonders erregte Erwartungen. Unter den Dingen, die man jetzt sieht, geht noch einiges auf das Vorbild des Lehrers zurück und ist in diesem Sinne vortrefflich. Eine Mädchenbüste über einem großen Buche („In Gedanken", Bronze) variiert auch eines seiner Motive. Eine bärtige Kriegerbüste und ein Tintenfaß, Bronze, mit sehr gut modelliertem weiblichen Rückenakt verraten ernstes Studium. Seither steht die Künstlerin im Kampf um ihre eigene Kunst. Da melden sich denn Einflüsse, die in der Wiener Luft selbstverständlich sind. Metzners große Stilkunst wirft einen Schimmer auf ihre lebensgroße Marmorbüste der Kaiserin Elisabeth. Metzners und Lederers kauernde Figuren finden Nachfolge in einer derart zusammengefügten Marmorstatuette („Mutter"), wo der üppige Akt sein ganzes dankbares Kurvensystem herausgeben muß, und in einer kleinen Gipsfigur „Eris". Unter mehreren weiblichen Köpfen, Masken vielmehr, ist ein hintenüber geneigter besonders gelungen. Flachreliefs in Marmor geben weibliche Profile, die ihren Stil suchen, im frühen Florenz, oder es taucht ein attisches Memento auf in der hohen Relieffigur eines ruhenden Mannes. Auch Medaillons in Bronze kommen vor, bald realistisch, bald in fein verschwimmender Abstraktion (Ibsen), und zur Abwechslung erscheint ein Stückchen Craquelé. Der Eindruck der des suchenden Talents, das zu finden beginnt. Diese Ausstellung ist aber mit einer zweiten, und zwar ganz reichhaltigen gefüttert. An den Wänden hängen zwei Serien köstlicher Amateurphotographien von Professor Heinrich Kühn (Innsbruck) und Dr. F. V. Spitzer (Wien). Beide Meister sind in ihrer Spezialwelt unbedingt anerkannt und namentlich durch die Ausstellungen des Cameraklubs den Wienern geläufig. Kühn ist ein Hauptvertreter der malerischen, stimmungsuchenden Richtung, die man in Amerika Photo-Sezession nennt (Eduard Steichen, Gertrude Käsebier und andere in Newyork). Da sind denn diese Kühnschen Freiluftaufnahmen, zum Beispiel von Kindern in weißen Kleidern unter heller Sonne, oder seine unendlich duftigen Interieurs mit Durchblicken und einer weißen Négligégestalt im Lichtzug (fast möchte man so sagen, ad normam Luftzug) das Vollkommenste. Und dazu kommt noch eine appetitliche Spezialität, seine Stilleben von Kaffee- oder Teeservicen oder Früchten. Der leise Schummer, in dem diese Porzellan- und Glassachen sich modellieren und mit den zartesten Lichtern verbrämen, findet die höchste Bewunderung. Dr. Spitzer aber fesselt zunächst durch seine vorzüglichen Porträtaufnahmen. Es sind meist stadtbekannte oder weltberühmte Persönlichkeiten (Professor Zuckerkandl, Klimt, Gallén, Hodler, Toorop und andere) oder interessante Wiener Damen und Kinder. Dann Akte und holländische Motive, unter diesen ein großer Kirchgang in Volendam, und Landschaften, zum Beispiel mit Netzflickerinnen, ganz in Israelsscher Weise. Dr. Spitzer beherrscht die großen Ressourcen des Gummidrucks vollkommen, ohne ihm so gründlich mit Handretusche aufzuhelfen und ihn förmlich „graphisch" zu machen, wie Robert Demachy, durch dessen bestechendes Sondertalent der Gummi so in den Vordergrund gelangt ist. Auch das bildmäßige Sehen, der richtige Ausschnitt des Motivs, die Wahl des photographisch wirksamen Effekts ist tadellos.

MIETHKE-GUTENEGG. In dem Miethkeschen Lokal am Graben ist ein neuer junger Künstler zu sehen, Otto M. Miethke-Gutenegg, der Sohn H. O. Miethkes. Er ist an der Wiener Kunstgewerbeschule und in München bei Knirr gebildet, hat auch einen längeren ägyptischen Aufenthalt hinter sich. Er stellt sich hier zunächst als hochmoderner Zeichner vor, der die selbstverständlichen Einflüsse (Beardsley, Sowoff, Rops, Sascha Schneider) aufgenommen hat, aber bereits zu eigener Phantasie und Technik durchdringt.

Sein graphischer Geist ist sogar erfinderisch und diese rein mit der Federspitze besorgten Rokokogärten und ornamentalen Umrahmungen, aber auch der Schick, mit dem Nacktes und Drapiertes vorgetragen ist, haben nicht gewöhnlichen Reiz. Manches wirkt sogar ganz originell, zum Beispiel ein auf Silhouettenwirkung gestellter Lautenspieler am Fenster, mit durchsichtigen Spitzenvorhängen und blau-weiß gemischtem Himmel, oder die famosen Porträte in einer Art Ultra-Schwarzweiß (ägyptischer Offizier, Marquise de R. und andere). Für das Porträt in verschiedensten Manieren ist noch ein Spezialtalent vorhanden; eine sehr bemerkenswerte Studie dieser Art stellt seinen Vater vor. Was aber besagte Phantasie betrifft, ergeht sie sich mit Vorliebe in grotesken Erfindungen von schauerlicher Pikanterie, teils mit sozialistischer Pointe, teils mit erotischer Anspielung, teils rein der Vis comica zuliebe. Er erfindet sich ganz abenteuerliche Monstra mit einer ganz polizeiwidrigen Anatomie, die aber doch etwas Gemütliches haben kann („Das gute Tier" zum Beispiel). Diese Karikaturen der Romantik können sich füglich neben denen schon berühmter Satiriker des Griffels sehen lassen. Der junge Künstler wird aber doch wohl in ernstere Bahnen einlenken. Seine Arbeiten in Öl, Aquarell und Pastell zeigen, daß ihm auch die Farbe blüht, und seine Stimmungsstudien aus ägyptischen Lehmdörfern sind bereits viel versprechende Proben dieser Möglichkeiten.

ALOIS PENZ. Im Österreichischen Kunstverein sah man eine Ausstellung des Tiroler Malers Alois Penz, der, ursprünglich Eisenbahnbeamter, durch Selbststudium (Dachau, Frankfurt) eine bemerkenswerte Stufe der Kunst erklommen hat. An der großen Zahl ausgestellter Figuren- und Landschaftsbilder, Farbenstudien und Zeichnungen war sein ernstes Ringen deutlich zu verfolgen. Von der scharfen Sachlichkeit großer Porträte, die allem auf den Grund geht, strebt er immer mehr zu lockerer, luftig im Licht spielender Darstellung. Ein „Hochsommer" mit besonntem und beschattetem Grün und zwei weiblichen Gestalten ist das beste Stück. Der große ornamental umrissene Lichtfleck deutet schon auf Dachau, mit unwillkürlich Dillschen Überlieferungen. Doch hält sich Penz davon energisch frei, wie in dem vortrefflichen Bilde: „Fischerwirt, Dachau", wo nur die lehmgraue Harmonie auf das Lokale hinweist. Andere Einflüsse kommen aus der Galerie, vermutlich unbewußt, ein „Pastorale" und „Allegro" zum Beispiel sind ganz poussinisch entworfen, wenn auch moderner behandelt. In gewissen hübschen Kinderköpfchen klingt ein leises Lenbachsches Echo. Im ganzen aber strebt der Künstler dem Eigenen zu, mancherlei versuchend und auch eigenes findend; so in einem „Feldblumenstrauß", in dessen müder Harmonie etwas wie Entziehungskur liegt. Auch ein junger Steirer Radierer, Josef Steiner, brachte in dieser Ausstellung seine Erstlinge. Zuerst Schüler Penz', dann im Städelschen Institut weitergebildet, hat er ein zierliches, im kleinen hantierendes Wesen, das sich in Landschaft und Architektur schon sehen lassen kann. Hoffentlich findet er ein Feld, wo diese Briefmarkenkunst nicht verloren ist.

KLEINE NACHRICHTEN

VOM STEIERISCHEN KUNSTGEWERBE. Schon bei der Gründung des Kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseums in Graz ist die Pflege des zeitgenössischen heimischen Kunstgewerbes als eine wichtige Aufgabe dieser neuen Landesanstalt erkannt worden. Sowohl bei Abfassung der Baupläne, als auch in dem überaus sorgfältig ausgearbeiteten Einrichtungs- und Aufstellungsplan des Direktors Lacher ist darauf Bedacht genommen worden, daß in dem neuen Museumsgebäude den Bedürfnissen und Anforderungen der kunstgewerblichen Tätigkeit des Landes Raum zur ersprießlichen Entfaltung gegeben werde, ohne daß hiedurch die Sammlungen des Museums in ihrer Aufstellung und Ausgestaltung beeinträchtigt würden. So sind zunächst vier große, von den Sammlungsräumen vollkommen getrennte Säle für wechselnde Ausstellungen bestimmt



Majolikaofen, entworfen von Karl Lacher, ausgeführt von Lorenz Schleich in Graz

worden. Hier veranstaltet die Museumsdirektion Sonderausstellungen über die verschiedenen Gebiete der Kleinkunst und des Kunstgewerbes, während der Verein der bildenden Künstler des Landes und der steiermärkische Kunstverein abwechselnd Werke der bildenden Kunst zur Schau bringen. Dem zeitgenössischen heimischen Kunstgewerbe aber wurde eine eigene ständige Ausstellungs- und Verkaufshalle mit Schaufenstern und einem Eingang unmittelbar von der Straße aus zur Verfügung gestellt, die vom steierischen Kunstgewerbeverein erhalten und verwaltet wird, während ihre künstlerische Leitung der Direktion des Museums zusteht. Diese Halle ist zumeist recht gut beschickt, bringt stets die neuesten Arbeiten auf kunstgewerblichem Gebiet und hat sich auch eines regen Zuspruchs des kunstliebenden kaufenden Publikums zu erfreuen. An den hier zu Schau und Verkauf gestellten Arbeiten fällt sofort erfreulich ins Auge, daß die Schätze und Vorbildersammlungen des Museums von den Grazer Handwerkern fleißig studiert werden, wobei ihnen, wie nicht minder deutlich ersichtlich ist, die Künstlerhand des hochverdienten Direktors des Museums, Prof. Karl Lachers, eine zielbewußte Führung angedeihen läßt. Den Beweis für die Richtigkeit unserer Ausführungen möge ein im Bilde wiedergegebener Majolikaofen aus der steierischen Kunstgewerbehalle darbieten. Der Ofen ist für einen einfach ausgestatteten kleineren Wohnraum bestimmt, nach Lachers Entwurf von dem Grazer Hafner Lorenz Schleich ausgeführt worden und zeigt wohl zur Genüge, daß das Grazer Hafnergewerbe, das zu Anfang der Achtzigerjahre des vorigen Jahrhunderts bekanntlich einen sehr beachtenswerten Aufschwung genommen hat, auch heute noch unter der gleichen künstlerischen Führung rüstig vorwärts schreitet und es versteht, den modernen Ansprüchen und Bedürfnissen Rechnung zu tragen. Karl W. Gawalowski

WETTBEWERBAUSSCHREIBUNG. Der steiermärkische Kunstgewerbeverein in Graz bringt hiemit einen Wettbewerb zur Erlangung von künstlerisch ausgestatteten Gebrauchs- und Ziergegenständen zur Ausschreibung und widmet zum Ankauf solcher Gegenstände den Betrag von 1600 Kronen. An diesem Wettbewerb können alle in Steiermark wirkenden Künstler und Kunsthandwerker (auch Damen) in offenem Wettbewerb mit beliebig gewählten Gebrauchsgegenständen teilnehmen. Es sind in erster Linie billige Gebrauchs- und Ziergegenstände aller Art erwünscht: Textilarbeiten, Tischler-

und Drechslerarbeiten, Eisen-, Zinn-, Bronze-, Kupfer- und Silberarbeiten, Lederarbeiten, Erzeugnisse der Tonindustrie, Glasgemälde etc., und zwar zum Preise von 10 bis 50 Kronen; doch werden auch größere kunstgewerbliche Gegenstände, die sich zum Verkauf in der Halle besonders eignen und deren Preis 160 Kronen nicht übersteigt, zum Wettbewerbe zugelassen. Bei allen Arbeiten ist deren Zweckmäßigkeit, gute, technische und künstlerische Durchführung sowie Originalität der Erfindung anzustreben, auch sind solche Gegenstände erwünscht, welche als eigenartige Erinnerungsstücke an Graz und Steiermark für die Fremden dienen können. Der Termin für die Einlieferung dieser Arbeiten in die ständige Ausstellungshalle des Vereins im steiermärkischen Kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseum, Neuthorgasse 45, wird auf den 12. September 1907 festgesetzt. Jeder Gegenstand ist mit der Preisangabe und dem Namen seines Erzeugers zu versehen. Die Gegenstände werden von einem aus Vereinsmitgliedern gebildeten Komitee überprüft und die geeigneten Stücke über Vorschlag dieses Komitees vom Vereinsausschuß angekauft und außerdem ihren Erzeugern noch Diplome verabfolgt. Die angekauften Gegenstände bleiben in der ständigen Halle ausgestellt und übernehmen die Wettbewerber für die Zeit eines Jahres die Verpflichtung, bei Nachbestellungen die Gegenstände zu dem angegebenen Preis nachzuliefern.

PREISAUSSCHREIBEN. Für das Jahr 1907 werden vom Nordböhmischen Gewerbemuseum in Reichenberg aus dem vom k. k. Hoftiteltaxfond überwiesenen Betrag zwei Preisausschreiben erlassen, und zwar für alle im Reichenberger Handelskammerbezirk wohnenden oder aus demselben stammenden Zeichner und Kunstgewerbetreibenden: I. Entwurf zu einem Einband für die Zeitschrift des nordböhmischen Gewerbemuseums. Es soll ein Leinenband sein, der in etwa 600 bis 800 Exemplaren hergestellt werden kann, in jeden Einband sollen zwei Jahrgänge der Zeitschrift gebunden werden. Die Zeitschrift hat ein Höhe von 37 Zentimetern und eine Breite von 27·5 Zentimetern. Jährlich erscheinen vier Hefte, jedes zu 32 Seiten, so daß der Band 256 Seiten umfassen wird. I. Preis 150 Kronen, II. Preis 100 Kronen, III. Preis 75 Kronen. – II. Entwurf zu einem Gebrauchsgegenstand oder Zierstück, das in der Dekoration Motive aus Reichenberg oder seiner Umgebung verwertet. Auch Darstellungen aus dem Gebiet des Sports können benützt werden. Die Entwürfe können für Gegenstände aus allen Techniken, Glas, Holz, Papier, Porzellan, Metall, Edelmetall etc. angefertigt werden. Im Hinblick darauf, daß die Objekte als Erinnerungsstücke oder wohlfeile Geschenke gedacht sind, ist zu empfehlen, von dem Entwurf umfangreicher Gegenstände, wie Möbel und dergleichen abzusehen. I. Preis 150 Kronen, II. Preis 100 Kronen. III. Preis 75 Kronen. Die Preisarbeiten sind bis längstens 1. Oktober 1907 an das Nordböhmische Gewerbemuseum abzuliefern oder frankiert einzusenden. Der Name des Bewerbers – oder bei gemeinschaftlichen Beteiligungen der Name des Entwerfenden und des Ausführenden – dürfen nirgends ersichtlich sein, sondern sind nur in einem versiegelten Umschlag, der das gleiche Kennwort oder Zeichen wie die Arbeit tragen muß, beizufügen. Alle für den Wettbewerb bestimmten Gegenstände müssen selbständig künstlerisch entworfen sein. Die preisgekrönten Arbeiten bleiben Eigentum der Bewerber, doch erhält das Museumskuratorium das Recht zur illustrativen Wiedergabe in der Museumszeitschrift, bei der ersten Aufgabe auch das Reproduktionsrecht für die praktische Verwendung. Der Jury steht das Recht zu, außer der Preiszuerkennung für andere Leistungen auch ehrenvolle Erwähnungen auszusprechen. Nach erfolgtem Urteilsspruch bleiben alle Konkurrenzarbeiten durch mindestens vier Wochen im Museum ausgestellt, worauf sie von den Bewerbern gegen Vorzeigung einer Legitimation wieder abgeholt werden können, eventuell denselben auf ihre Kosten und Gefahr rückgesandt werden. Acht Tage nach der Publikation des Urteils werden, sofern kein Einspruch der Beteiligten vorliegt, auch die Kouverts der nicht Preisgekrönten geöffnet und die Namen bekannt gegeben. Wenn in einer Gruppe die Beteiligung zu schwach sein sollte oder aber die eingelaufenen Arbeiten der ausgesetzten Preise nicht für angemessen befunden werden sollten, steht es dem Preisgericht frei, von der Verteilung einzelner Preise abzusehen. Das Ergebnis des Preis-

gerichts wird in der Zeitschrift des Nordböhmischen Gewerbemuseums, ferner in den beiden Reichenberger Tagesblättern, in einigen Wiener und Prager Zeitungen und in „Kunst und Kunsthandwerk" veröffentlicht werden.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

AUSSTELLUNG VON ALTEN GOLD- UND SILBERSCHMIEDE-ARBEITEN. Seine k. und k. Hoheit der Herr Erzherzog Franz Ferdinand und Gemahlin haben am 21. dieses Monats die Ausstellung von alten Gold- und Silberschmiedearbeiten besichtigt. Ihre Durchlaucht Frau Fürstin Hohenberg hatte schon einmal vorher, am 4. dieses Monats, die Ausstellung besucht.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monate April von 7871, die Bibliothek von 1176 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BAUM, J. Über das Dekorative. (Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Heft 16.)

Deutschlands Fachschulwesen. III. Die Fachschule für bildende Künste und Kunstgewerbe Deutschlands. III. 26 S. 8°. Berlin, C. Malcomes. 80 Pf.

Flächenmuster in neuzeitlichem Charakter, entworfen im Atelier O. Haebler. 16 Taf. Fol. Plauen. Ch. Stoll. Mk. 18.—.

GEISBERG, M. Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine ikonographische und numismatische Studie. Mit 18 Taf. und 9 Hochätzungen. 8° VIII, 78 S. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 76.) Straßburg, J. H. E. Heitz. Mk. 12.—.

HAEBLER, E. Flächenschmuck im Charakter der Dresdener Schule. 24 Lichtdr.-Taf. Fol. Stuttgart, J. Hoffmann. Mk. 26.—.

KAISER, E. Einführung in das Verständnis der bildenden Kunst der Gegenwart. IV, 63 S. 8°. Langensalza, Schulbuchhandlung. 75 Pf.

Musterzeichner, Der. Ideen für kunstgewerbliche Arbeiten aller Art. I. Serie 30 Taf. Originalentwürfe. Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. Mk. 30.—.

NAUMANN, F. Kunst und Industrie. (Vortrag.) (Aus „Kunstwart".) 12 S. Gr. 8° Berlin, Verlag „Hilfe". 25 Pf.

SCHAUKAL R. Giorgione oder Gespräche über die Kunst. IX. 244 S. Kl. 8°. München, G. Müller. Mk. 3.—.

SCHMIDKUNZ, H. Die Ausbildung des Künstlers. II, 52 S. (Führer zur Kunst. 7.) 8°. Eßlingen, P. Neff. Mk. 1.—.

SCHLEINITZ, O. v. William Morris. (Zeitschrift für Bücherfreunde, April.)

SCHLICHT, H. Kunstgewerbliche Ornamentskizzen. 24 Taf. (10 farb.) Fol. Plauen, Ch. Stoll. Mk. 12.—.

SCHÖNE, R. Die Anfänge der deutschen Kunst des XIX. Jahrhunderts. Rede. 22 S. Gr. 8°. Berlin, E. G. Mittler & S. 60 Pf.

SESSELBERG, F. Volk und Kunst. Kulturgedanken. XVI, 246 S. 8°. Berlin, Schuster & Bufleb. Mk. 4.50.

SIEPER, E. Das Evangelium der Schönheit in der englischen Literatur und Kunst des XIX. Jahrhunderts. 30 Vorträge über die Vorbereitung und Entwicklung der ästhetischen Kultur in England. VIII, 377 S. Gr. 8°. Dortmund, F. W. Ruhfus. Mk. 9.—.

SPELTZ, A. Styles of ornament. Exhibited in designs and arranged in historical order with descriptive text. Translated from the 2. German ed. by Dav. O'Corner. 400 full pages illustr. descriptive text. In 8 parts, 1. part S. 1—96. Gr. 8°. Berlin, Heßling. Mk. 2.—.

STRANGE, Edw. F. Flowers and Plants for Designers and Schools. With Text. Fol. p. 96 and Pl. London, Hodder & Stoughton. 10 s. 6 d.

Studien aus Kunst und Geschichte. Friedrich Schneider zum 70. Geburtstage gewidmet von seinen Freunden und Verehrern. XXVII, 584 S. Fol. Freiburg i. B., Herder. Mk. 50.—.

„The Studio", Year-Book of Decorative Art, 1907. (London, Offices of „The Studio".)

SYBEL, L. Die klassische Archäologie und die altchristliche Kunst. Rektoratsrede. (Marburger akademische Reden, 16.) Gr. 8°. Marburg, N. G. Elwert. 50 Pf.

DIE AUSSTELLUNG VON ALTEN GOLD- UND SILBERSCHMIEDEARBEITEN IM K.K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM. I. ÖSTERREICH-UNGARN ☙ VON EDUARD LEISCHING-WIEN

DIE Ausstellung alter Gold- und Silberschmiedearbeiten, welche wir in diesem Frühjahr veranstaltet haben, war eine große über Erwartung gelungene Schau des heimischen Besitzstands auf diesem Gebiet. Sie hat rege Teilnahme gefunden und wir haben manches hiebei gelernt und mit allen, die sie besuchten und studierten, viel Freude an ihr gehabt. Zunächst an den Schaustücken selbst, an der vollendeten Technik, dem Formensinn und Ideenreichtum vergangener Zeiten, an dem treuen Spiegelbild, das sie von dem geistigen Leben ihrer Epoche bieten, an der bewunderungswürdigen Arbeitsfreudigkeit ihrer Meister, welche scheinbar oder wirklich nur um der Sache willen ihr Bestes einsetzten, voneinander lernten und sich zu überbieten suchten. Daß diese Freude mit Wehmut gemischt ist, wer wollte und dürfte das leugnen. Wohin ist all dies Können und Wollen geschwunden, diese Selbstlosigkeit und Hingebung, die ihren höchsten Lohn nur in sich selbst sucht und findet! Wer aber hätte den Mut, solche Rückschau zu gestalten für sich und andere, wenn in irgend einem Winkel des Herzens nicht doch die Hoffnung lebte, daß es vereintem Bemühen und klarer Erfassung von Vergangenheit und Gegenwart doch gelingen könnte, den Weg zu weisen, auf dem ähnliches aus eigenem wieder hervorzubringen wäre wie ehedem. Daß dies nicht allein an den Schaffenden liegt, an den Künstlern, denen heute vom Staate so reiche Mittel an Lehre und Vorbildern geboten werden, und von denen viele vollkommen durchdrungen sind von dem Wunsch, zu einem in sich selbst ruhenden Zeitstil und entsprechender Technik sich hindurchzuarbeiten, ist allen Einsichtigen bewußt. An den Genießenden und Arbeitheischenden liegt es in noch viel höherem Maße. Jede Zeit hat die Kunst, die sie verdient, und sie verdient die, welche sie versteht. Nur aus erhöhter Kultur der Gesellschaft kann ein erhöhtes Können des Künstlers hervorgehen, selten oder nie aus sich selbst allein. So vereinigen wir denn stets verschiedene Absichten mit solchen historischen Ausstellungen. Dem künstlerischen Schaffen und dem ästhetischen Empfinden, Empfindenlernen, soll gedient werden, und neben der direkten praktischen Einwirkung streben wir nach der Gewinnung neuer, umfassender Materialübersichten zur Erweiterung und Vertiefung unserer wissenschaftlichen kunst- und kulturgeschichtlichen Erkenntnis, die mit Technik und Stil und der Wechselbeziehung der hohen Kunst und Kleinkunst ebenso zu schaffen hat, wie mit sozialen Fragen, gewerblicher Organisation, staatlicher Kunstpflege und Mäcenatentum.

Das Ausstellungswesen unter diese Gesichtspunkte zu fassen und die Ausstellungen nicht als Selbstzweck, sondern als Ausgangspunkt bestimmter praktischer und wissenschaftlicher Aktionen zu betrachten, ist Tradition des k. k. Österreichischen Museums und eine gute. Es ist echt musealer Betrieb kunstwissenschaftlicher Arbeit. Auf diesem Boden gedieh schon manche nützliche Frucht forschender Tätigkeit, die ja in der Kunstwissenschaft, wie sie sein



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Speisekelch, Salzburg, XIII. Jahrhundert (Kat. Nr. 2)

soll, nicht von ästhetischen Reflexionen, die in der Luft schweben, sondern vom Objekt und von möglichst reichem Material ausgehen soll. Die Scheu vor dem Objekt, die so manchem Ästhetiker anhaftet, muß überwunden werden, wenn man zu wirklichen Einsichten gelangen will; und man hat sich oft mit scheinbar kleinlichen Dingen abzugeben, wenn man größere verstehen lernen will. Dort übrigens, wo wir es tatsächlich mit Kunst zu tun haben, gibt es nichts Kleinliches, auch im kleinen nicht. Wir sind auch hier

vom Nächstliegenden zum Fernerliegenden, von heimischer zu fremder, von der österreichischen zur außerösterreichischen Kunst übergegangen. Wir hatten die Absicht, Material zusammenzutragen zu einer Geschichte der österreichischen Goldschmiedekunst, für welche vorläufig nur Bausteine vorliegen. Und es ist uns gelungen, sehr viel in weiteren Kreisen bisher Unbe-

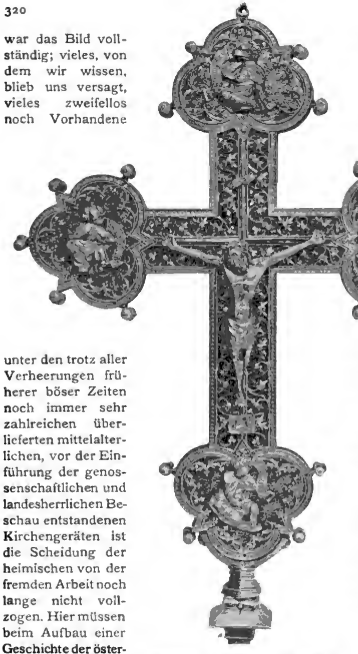


Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Patene zum Salzburger Speisekelch, XIII. Jahrhundert (Kat. Nr. 2)

kanntes vorzuführen, das Bekannte in geschichtlicher Ordnung zu vereinigen, manche dunkle Punkte in der Entwicklung der heimischen Arbeit aufzuhellen, viele Künstlernamen, die bisher nur Namen waren, mit Tatsachen zu belegen. Wir dürfen wohl sagen, daß es uns, dank der bereitwilligen Unterstützung, die wir allseits fanden, gelungen ist, ein gutes übersichtliches Bild darzubieten und Österreich die ihm gebührende ehrenvolle Stellung im Rahmen dieses Kunstzweiges eingeräumt zu haben. Nicht in jedem Belang

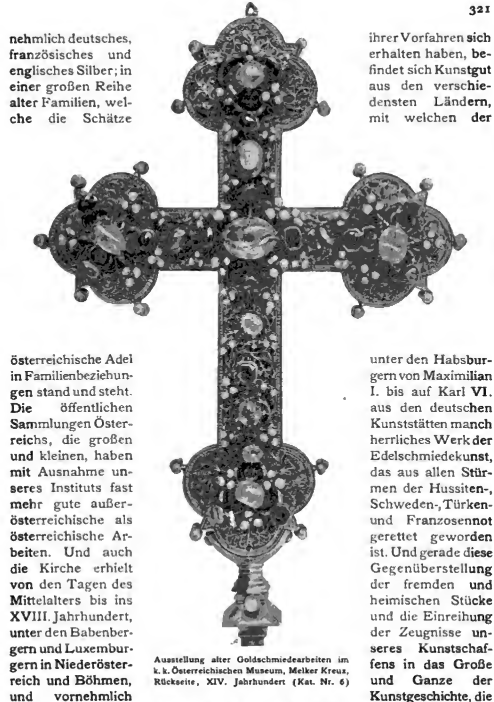


war das Bild vollständig; vieles, von dem wir wissen, blieb uns versagt, vieles zweifellos noch Vorhandene muß erst noch ausgeforscht werden. Vor allem die kirchliche Kunst war nur durch einzelne Typen vertreten und unter den trotz aller Verheerungen früherer böser Zeiten noch immer sehr zahlreichen überlieferten mittelalterlichen, vor der Einführung der genossenschaftlichen und landesherrlichen Beschau entstandenen Kirchengeräten ist die Scheidung der heimischen von der fremden Arbeit noch lange nicht vollzogen. Hier müssen beim Aufbau einer Geschichte der österreichischen Edelschmiedekunst die Hebel zunächst angesetzt werden. Aber trotz all dieser Mängel und Lücken war die Repräsentanz Österreichs hocherfreulich und in vielen Beziehungen überraschend. Ganz von selbst, nicht etwa weil wir uns des Erfolgs der heimischen Gruppe nicht sicher fühlen durften, hat sich die Ausdehnung des Ausstellungsrahmens auf Arbeiten außerösterreichischer Herkunft ergeben. Wir beschränkten uns mit einziger Ausnahme der durch das Breslauer Museum dargeliehenen Stücke preußisch-schlesischer Kunst auf in Österreich befindliches Kunstgut. Hervorragende Sammler Wiens besitzen vor-



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Melker Kreuz, Vorderseite, XIV. Jahrhundert (Kat. Nr. 6)

nehmlich deutsches, französisches und englisches Silber; in einer großen Reihe alter Familien, welche die Schätze ihrer Vorfahren sich erhalten haben, befindet sich Kunstgut aus den verschiedensten Ländern, mit welchen der



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Melker Kreuz, Rückseite, XIV. Jahrhundert (Kat. Nr. 6)

österreichische Adel in Familienbeziehungen stand und steht. Die öffentlichen Sammlungen Österreichs, die großen und kleinen, haben mit Ausnahme unseres Instituts fast mehr gute außerösterreichische als österreichische Arbeiten. Und auch die Kirche erhielt von den Tagen des Mittelalters bis ins XVIII. Jahrhundert, unter den Babenbergern und Luxemburgern in Niederösterreich und Böhmen, und vornehmlich unter den Habsburgern von Maximilian I. bis auf Karl VI. aus den deutschen Kunststätten manch herrliches Werk der Edelschmiedekunst, das aus allen Stürmen der Hussiten-, Schweden-, Türken- und Franzosennot gerettet geworden ist. Und gerade diese Gegenüberstellung der fremden und heimischen Stücke und die Einreihung der Zeugnisse unseres Kunstschaffens in das Große und Ganze der Kunstgeschichte, die ja in allen ihren Teilen zusammenhängt und stets die fruchtbarsten Wechselbeziehungen unterhalten hat, ist von höchstem Interesse, lehrreich, anregend



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Reliquiar von Maria Pfarr bei Tamsweg, bezeichnet 1443 (Kat. Nr. 12)

und die wissenschaftliche Forschung fördernd. Aus Büchern und Akten kann man das nicht lernen, was die Objekte selbst uns lehren; sie machen die schriftlichen Überlieferungen erst lebendig.

Als erstes und wichtigstes Hilfsmittel für die Ausstellungsbesucher nicht nur, sondern für unsere weitere Arbeit und für die Forschung haben wir einen nach Möglichkeit ausführlichen Katalog betrachtet und herausgegeben. Er mag manchen Irrtum enthalten und ist keine durchwegs ausgeglichene Arbeit;

wer je Ausstellungen gemacht und während der verwirrenden Einlieferung und Ordnung der Ausstellungsobjekte in fliegender Eile einen Katalog herzustellen hatte, weiß, daß es ohne Mängel und Unebenheiten hiebei nicht abgehen kann. Trotzdem glauben wir nicht ganz erfolglos gearbeitet zu haben; wir scheuten die große Mühe nicht, wo nur irgend möglich die Beschau- und Meisterzeichen zu bringen und in der überwiegenden Zahl der Fälle auch zu deuten. Herr Dr. Schestag hatte an dieser Arbeit wie an der Installation der Ausstellung hervorragenden Anteil.

Von den 1409 Katalognummern entfallen zirka 550 auf Gegenstände von nachweisbar österreichischer Herkunft. Sie erstrecken sich der Zeit ihrer Entstehung nach auf die Epoche vom Mittelalter bis auf die Mitte des XIX. Jahrhunderts. Empire- und Biedermeierzeit, also die Zeit nach der Silbereinlieferung der Jahre 1806 und 1810, war naturgemäß quantitativ am reichsten vertreten.

Die Absicht dieser Darstellung, welche zunächst der österreichischen Produktion gewidmet ist, kann weder sein, schon jetzt den Hauptplan einer Geschichte der heimischen Edelschmiedekunst zu entwerfen, die in Vorbereitung ist und geschrieben werden soll, noch kann sie darin bestehen, auch nur das Wichtigste, was wir gesehen haben, im einzelnen zu besprechen. Ich will nur einen Überblick geben und Daten liefern und zusammenstellen, welche später ausführlicher und im Zusammenhang verarbeitet werden sollen. Ein reiches Illustrationsmaterial wird diesen Mitteilungen zu gute kommen und sie aufs beste ergänzen.

Wir beginnen mit Wien.

Camillo List hat in seinem im XXXIII. Band der Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins zu Wien veröffentlichten Vortrag „Zur Geschichte der Wiener Goldschmiedezunft“ als Erster eine Reihe wertvoller Notizen über die Altwiener Goldschmiedekunst zusammengestellt. Schon unter den Babenbergern, denen Wien und Niederösterreich so viel an Kultur des Bodens und der Kunst zu danken hat, waren Goldschmiede in Wien ansässig. Der Codex traditionum claustroneoburgensis nennt die



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Ciborium, böhmisch, XIII. Jahrhundert, Ständer XVI. Jahrhundert (Kat. Nr. 5)



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Kelch, bezeichnet: „Matheus custos et canonicus Charmensis fecit fieri 1506", (Kat. Nr. 32)

Meister: Engylbertus, Fridericus, Henrich, Philippus, Sintram, und Walther. Es waren Bedienstete des Babenbergschen Hofes, die nur für ihn arbeiteten. Man nannte sie später, als aus der Mitte der erstarkenden Bürgerschaft bürgerliche Meister hervortraten, die in geschlossener Gemeinschaft ein öffentliches Gewerbe betrieben, im Gegensatz zu Diesen „Hofbefreite". In den Kämpfen der mit eigenen Rechten und Pflichten ausgestatteten Zunft um die Anerkennung und Ausbreitung ihrer Stellung spielt dann dieser Gegensatz zwischen den bürgerlichen Meistern, den Zunftgenossen und den „Hofbefreiten" eine große Rolle. Gewiß schon im XIII. Jahrhundert schließen sich die bürgerlichen Goldschmiede zusammen und es bildet sich in ihrem Kreise ein Gewohnheitsrecht in Ansehung ihres Gewerbebetriebs, ihres Verkehrs untereinander und mit den Gesellen und Lehrlingen, wie für ihre Haltung der Stadtgemeinde und dem Publikum gegenüber. In diese Verhältnisse schützend, aber auch Anmaßungen abwehrend einzugreifen, erschien bereits im XIV. Jahrhundert den Landesherren geboten, die diesen Weg gesetzlicher Regelung der überkommenen Zustände auch bei den anderen Zunftorganisationen der Stadt bereits betreten hatten. Übelstände wurden abgestellt, was Rechtens war, wurde verbrieft. So erließen Albrecht III. und Leopold am „Sannd Cholmanstag" (13. Oktober) 1366 den „brieff der Goldsmid", der uns, wenn auch nicht im Original, so doch in der wörtlichen Bestätigung durch Friedrich IV. (1446) erhalten ist. Ich will sie hier nicht wiederholen, man findet sie bei List. Aber hervorgehoben zu werden verdient, daß schon dieser „Brief" die wichtige Bestimmung einer Beschau der Goldschmiedearbeiten enthält, denn es heißt im Punkt 5: „Die Meister sollen auch zween erber mann under In seczen und kiesen, die Ir aller werch beschawen und versuechen das es gerecht sey." In einem späteren Zechbuche wird mitgeteilt, daß „erstlich anno 1369" „ein Ersambs Handwerckh von der Löbl. N. Ö. Cammer den Prob Punzen empfangen hat". Die Probpunzen, mit welchen die genossenschaftliche Beschau



des richtigen Silbergehalts bestätigt wurde, sind, wie ebenfalls angegeben ist, in den Jahren 1409, 1576, 1596, 1602, 1615, 1620, 1643, 1659 ausgewechselt worden; von 1675 an wurde den Beschaumeistern jährlich ein neuer Probpunzen gegeben. Er zeigt ein W über einem Schild mit dem Kreuz im Feld (Wiener Kreuz). Aber List hat schon darauf aufmerksam gemacht, daß gewiß wiederholt innerhalb der oben bezeichneten Termine eine Punzenauswechslung stattgefunden hat.

So trägt die Schattauer Monstranz von 1524, das älteste unter den bisher bekannten, mit Beschauzeichen versehenen Werken der Wiener Goldschmiede, eine Marke, deren Schriftcharakter nicht dem XV. Jahrhundert angehört, und die vergoldete Fassung des Schneckenbechers von 1562 aus der Karl Freiherr von Rothschildschen Sammlung in Frankfurt hat wieder eine etwas andere Form des Punzen (neben dem W zwei Punkte).

Schon zu Ende des XVII. Jahrhunderts verschwindet allmählich das W über dem Wiener Kreuz, und zwar zunächst für das 13lötige Silber (die sogenannte Augsburger Probe), das nunmehr neben und an Stelle des früher vorgeschriebenen 15-, beziehungsweise 14lötigen verwendet wird. Die neue Punze erhält die Form des Österreichischen Bindenschildes (das Habsburger Wappen) mit Jahreszahl und Feingehaltsangabe. Diese Einführung dürfte in die Zeit Kaiser Leopolds fallen.

1737 wird diese Form der Silberpunzen neuerlich verändert. Das 15- und 14lötige Silber (die eigentliche „Wiener Probe") wie das 13lötige erhalten ein und dieselbe Punze, ein gevierteiltes Oval (das sogenannte „Radel", das als die Darstellung des Wiener Stadtwappens anzusehen ist) nebst Jahreszahl und Feingehaltsziffer (15, 13), überdies in dem Kopf den Buchstaben W zur Bezeichnung der „Wiener Probe".

Von 1494 bis 1582 fand keine neue Zunftbestätigung in Wien statt. Die inzwischen eingetretenen Übelstände abzustellen war Sorge der Regierung, welche dem Kaiser Rudolf einen umständlichen Bericht hierüber erstattete. Auch die Goldschmiede selbst schließen sich diesem Schritt

Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Salzburger Pastorale, XV. Jahrh. (Kat. Nr. 16)



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Löffel, siebenbürgisch, XVI. Jahrhundert (Kat. Nr. 901)

an. Vor allem bitten sie um strenge Einhaltung der Beschau und um Konfiskation der nicht probehaltigen Stücke. Auch der alte Gegensatz zwischen den Zunftgenossen und den hofbefreiten Goldschmieden kam wieder zu Tage, denen nach Wunsch der ersteren das Verkaufsrecht entzogen werden sollte. Diesem Wunsch wurde nicht willfahrt. Noch 1612 verbesserte König Matthias als Erzherzog von Österreich die Zunftordnung, welche von Ferdinand II. (1621) und von Ferdinand III. (1639) bestätigt, von Leopold I. (1666) neuerlich erweitert wurde, durch die Bestimmung, daß das gezeichnete Silber 14lötig sein müsse.

Karl VI. erließ im Jahre 1716 neue Verordnungen in Bezug auf die Offenhaltung der Läden und gegen die „Störer, Frötter und Winckelarbeiter". Auch die Gesellenordnung wurde verbessert.

Die weiteren Ordnungen des XVIII. Jahrhunderts mit den Listen sämtlicher Meister vom Anfang des XVIII. Jahrhunderts bis zum Jahre 1850 sowie Auszüge aus einer Reihe hochwichtiger Urkunden der Wiener Genossenschaft habe ich im VII. Bande von „Kunst und Kunsthandwerk" veröffentlicht und verweise darauf.

List hat auf die ältesten Arbeiten der Wiener Goldschmiede aufmerksam gemacht; es sind mehrere Tafeln zum Verduner Altaraufsatz von Klosterneuburg, welche Propst Stefan von Sierndorf in Wien hat herstellen lassen. 1324 berichtet die Klosterneuburger Chronik: „Er schuef, dass man die schön taffel gen Wien fuert under die goldschmit, die verneuerten sie wieder mit Goldt." List hat mit Recht darauf hingewiesen, daß der Ausdruck „under die Goldschmit" als Bezeichnung einer bereits vorhandenen Vereinigung der Goldschmiede anzusehen sei, was von großer Wichtigkeit ist, da der erste „brieff der Goldsmid", wie wir sahen, erst aus dem Jahre 1366 datiert. Auch die Patene des genannten Propstes ist Wiener Arbeit, ebenso das berühmte Klosterneuburger Ciborium mit Emails, welches früher für italienische Arbeit gehalten wurde.

Jüngst hat Otto von Falke über diesen Gegenstand sowie über eine Reihe verwandter Objekte (sechsseitiges Ciborium der ehemals Freiherr Albert von Oppenheimschen Sammlung in Cöln, jetzt im Besitz von Pierpont Morgan; ein im XV. Jahrhundert neu montiertes und aus der Sammlung von Sallet stammendes Ciborium und Vortragskreuz des Cölner Museums; Reliquienkästchen des Kestner-Museums zu Hannover, früher in der Sammlung Habich in Cassel; Almosenbüchse im Louvre, aus der Sammlung Sauvageot; Reliquiar des bairischen Nationalmuseums in München; Vortragskreuz der Sammlung Schnütgen in Cöln und Kreuz in Frauen-

chiemsee) in Nr. 11, Jahrgang 1906 der „Zeitschrift für christliche Kunst", eine interessante Abhandlung veröffentlicht und damit den Beweis einer hochentwickelten Goldschmiede- und Grubenschmelzkunst im Wien des XIV. Jahrhunderts erbracht.



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Kelch aus Kádow, bezeichnet S J W u. 1528 (K. Nr. 42)

Es ist bisher noch nicht gelungen, für das XV. Jahrhundert eine Wiener Arbeit mit Sicherheit nachzuweisen. Besser sind wir unterrichtet über das XVI. Jahrhundert durch Arbeiten und durch Meisternamen. Die früheste Arbeit dieses Jahrhunderts ist, wie ebenfalls List nachgewiesen hat, die Schattauer Monstranz von Ehrhard Efferdinger aus dem Jahre 1524; es war uns leider nicht vergönnt, dieses Werk unserer Ausstellung einzureihen. List hat im „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen", Band XVIII, verschiedene Notizen über Efferdinger beigebracht, der im Wiener Steuerremanenzbuch Effinger, Erdringer und Erdfinger genannt wird. Er ist 1551 gestorben. Eine andere wichtige, von uns ausgestellte und hier reproduzierte Wiener Arbeit des XVI. Jahrhunderts ist der dem Hofmuseum gehörende Nautilus, der als Meistermarke drei Kornblumen zeigt, die von List sehr scharfsinnig als Zeichen des Meisters Marx Kornblum gedeutet worden ist. Kornblum war aus dem Rheingau gebürtig, wurde 1570 Meister und starb 1591. Auch Klosterneuburg besitzt eine Arbeit seiner Hand, die silberne Einfassung eines emaillierten Reliefs in Silberguß. Ein anderer bisher unbekannter Wiener Goldschmied, Christoph Hedeneck (1574 bis 1594), trat uns in den Montierungen zweier Tonbecher (Sammlung Figdor) entgegen. Geradezu verblüffend ist die Leistung des Meisters (F im Schilde), welcher das ebenfalls in der Sammlung Figdor gehörige Taufbecken geschaffen hat. Es trägt in der Mitte eines hohen dreifach gekehlten Umbilicus eine Gußplakette mit Darstellung der Jordan-Taufe, an der Wandung geätzte Arabesken und acht Gußplaketten mit Darstellungen der Thisbe und Dido, im Tellerspiegel drei spätere Besitzer-

Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Löffel, bezeichnet L S, 1560, siebenbürgisch (Kat. Nr. 897)

wappen. Der Meister ist in seinem Können dem Schöpfer des Herberstein-schen Taufzeugs verwandt. Ebenfalls dem XVI. Jahrhundert gehören der Deckelpokal mit dem Zeichen F. L., der Stehlöffel mit der Marke H. K. (Figdor) und die beiden schönen Auerspergschen Becher mit demselben Zeichen an.

Schlagers „Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte", welche den landesherrlichen Hofregesten, den Verzeichnissen der durch das kaiserliche Hofzahlamt bestrittenen Ausgaben an Künstler entnommen sind, verdanken wir eine Reihe höchst wertvoller Notizen über Wiener und Prager Meister, von Ferdinand I. bis auf Karl VI. Wir hören von bestimmten Aufträgen und den dafür gezahlten Preisen. Auch die auswärtigen Meister sind genannt, welche dem Wiener Hofe verpflichtet waren.

Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum. Nautilus-Pokal, von Marx Kornblum, Wien, XVI. Jahrhundert, Ende (Kat. Nr. 909)

So treten unter Ferdinand I. (1542 bis 1564) von „hiesigen" Meistern auf: Martin Papierer und Heinrich Welle, Bürger und Goldschmiede in Wien. Papierer liefert schon 1540 und 1541, dann 1542 „Arbeiten nach Hof" um 50 Gulden. 1556 wurden „dem Meister Papierer und Hans Welle, Bürgern und Goldschmieden in Wien, für ain Neuen Credenz- und Silbergeschirr, darunter Trinckgeschirr, Couvertschalen, Beck und Kändeln", welche Ferdinand I. verfertigen ließ, 1000 Gulden gezahlt. Unter Maximilian II. (1564 bis 1576) ist als „anderer hiesiger Meister" Michael Postport (Poßport) eingetragen. Es heißt: „Possport Michael, Bürger und Goldschmid zu Wien, erhielt 1561 am achten Tag Octobris auf der fürstlichen Durchl. Erzherzogen Ferdinandt beuelch (Befehl), und der herren N. O. Camer Rat geschafft (Anordnung), umb ein Drinkgeschirr so 4 Mk (Mark) 12 Lot und 2½ Quintl Wienerisch gewicht helt, und die Marckh Pr. Ain und zwainzig Gulden angeschlagen, weliches Drinkgeschirr der Frauen Freyin zu Entzesfeldt auf Ihrer Tochter Freylin Anna hochzeitliches Freydt, von Ihrer Frst. Durchlaucht wegen durch Herr Sigmunden Freyherrn zu Herberstein verehrt worden, laut beuelch, und des Goldschmidt Quittung etc." — Noch war es nicht möglich, die Tätigkeit dieser Künstler durch beglaubigte Arbeit zu belegen. Dem XVII. Jahrhundert gehört

der mit transluzidem Email geschmückte Kelch im Archiv des Stiftes Melk aus dem Jahre 1660 an, welcher von Michael Dietrich geschaffen wurde. Dieser Meister stammt aus einer Goldschmiedfamilie, die bereits im XV. Jahrhundert auftritt. Der Kelch ist vielleicht Michaels Meisterstück gewesen, der erst 1660 Meister wurde und 1661 starb. Daß Dietrich vor 1660 in Prag



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Taufbecken, von F., Wien, XVI. Jahrhundert, Ende (Kat. Nr. 910)

tätig war und dort unter dem Einfluß des Augsburgers Altenstetter stand, hat List wahrscheinlich gemacht. Unsere Ausstellung brachte mit dem Wiener Beschauzeichen des XVII. Jahrhunderts aus der Sammlung Figdor zwei Löffel, dann zwei Krügel (mit dem Zeichen E. R. und J. F.), eine Kanne mit M. R. P. und einen Becher, auf dem eingraviert ist: „Hans Mannz ferert disen Pecher zu der Master (sic!) Lat 1656.“ Auch zwei Uhren von Pöller



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Deckelkanne, bezeichnet P. R. 1637, siebenbürgisch (Kat. Nr. 920)

und eine von Scheirer sowie die ebenfalls Figdorschen Jagdhörnchen stammen aus diesem Jahrhundert. Dahin gehört auch die Silbermontierung des Meisters J. F. an dem Muschelgefäße des Hofmuseums, ein Nußbecher des Breslauer Museums und drei hervorragende Stücke, deren Meister festgestellt werden konnten: Der Becher aus geschnittenem Rhinozeroshorn mit vergoldeter und teilweise emaillierter Montierung allerbester Art vom Meister P. P. (Peter Pachmayer) aus dem Jahre 1660; es war ein Ehrengeschenk an den Protomedicus von Mannagetta und gehört der Mannagetta-Stiftung; ferner der in die Sammlung Figdor gehörige Kelch und die Beschläge des Wiener Ratswappenbuches von Leopold Wildten, der einer der bedeutendsten Wiener Edelschmiede um 1650 gewesen sein muß. Wenn wir diese Stücke überblicken, so begreifen wir den von mir schon an anderer Stelle hervorgehobenen Zuzug Augsburger und Nürnberger Lehrlinge nach Wien.

Als angestellte Hofkünstler erscheinen im XVII. Jahrhundert unter Rudolf II. (1576 bis 1612) neben den Auswärtigen, die der Kaiser in Tätigkeit setzte, wie den Nürnberger Hans Petzold, der Kammervergolder Daniel Sadeler, wohl ein Wiener, und Hans Vormayder in Prag. Von ersterem wird berichtet: „Sadeler Daniel, Ihrer Majestet Cammervergülder, wurde vom Hof am 1. Octob. 1603 mit 10 Gulden monatl. aufgenumben.“ Im nächsten Jahre verschwindet er wieder aus den Hofakten. Ich nehme an, daß der „Cammervergülder“ ein Goldschmied war, nicht etwa ein Holzvergolder; auch Fueßli nennt diesen Sadeler. Von Vormayder teilen die Akten mit: „Vormayder Franz, Hofgoldschmidt, faßt 1610 des Kaisers Contrafett in einen Kranz von Diemandt (für den wallachischen Fuerst bestimmt); Macherlohn 70 Gulden, die 59 stückh Diemandt 660 Gulden.“

Unter Kaiser Matthias (1612 bis 1618) verfertigt der Goldschmied Matthias Pergamenter 1615 „das Postament zum springenden Brun im Hof-Lustgarten“ der Wiener Burg um 34 Gulden, unter Ferdinand II. (1618 bis 1637) erscheint als angestellter Hofkünstler der Goldarbeiter Christoph Amender, welcher im Jahre 1637 „wegen der zu der K. Majestät Bildnuss



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Krügel, von J. F., Wien, XVII. Jahrhundert (Kat. Nr. 978)

Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Krügel, von E. R., Wien, XVII. Jahrhundert (Kat. Nr. 977)

gemachten Ziehr von Gold" 550 Gulden erhält. Während der Regierung Ferdinands III. (1637 bis 1657) treten als Hofkünstler Melchior Volkhmayer und Hans Bramber auf, von denen jener als Kammergoldschmied, dieser als Kammergoldarbeiter bezeichnet wird. Wir sehen aus den Aufträgen nicht deutlich, welcher Unterschied mit dieser unterschiedlichen Bezeichnung aufgewiesen werden soll. Volkhmayer verfertigt 1637 „ein Biltnuss von Gold der in Gott ruhrenden Kays. Majestet (Ferdinand II.) um 1000 Dukaten in specie, 1642 ain Silbern Bildtnuss St. Ignazii um 737 Gulden", während Bramber 1641 „wegen verferttigter guldenen Platten, darauf die Schlacht von Nördlingen geschmelzt worden, 86 Gulden" erhält.

Ist es uns bisher nicht gelungen, Arbeiten dieser Meister ausfindig zu machen, so sind wir über den Kammergoldschmied Johann Kanischbauer (Kannisbauer, Känischbauer) von Hohenried besser unterrichtet. Er ist 1668 in Angern in Niederösterreich geboren, kam 1683 in Wien beim Meister Hans Christoph Muhrbeck in die Lehre und wurde 1696 Meister, 1703 junger Vorsteher. Ich habe ihn in meiner Meisterliste vom Jahre 1722 als Meister und „der königl. kaysl. Mayss. Cammergoldschmidt Undt Schaz Cammer adjunct" aufgeführt. Schlager berichtet über ihn a. a. O. (S. 75): „Kanischbauer, Johann von Hohenried, kais. Kammergoldschmidt, verfertigt. 1717



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österr. Museum, Pokal, von G. S., Schärding, um 1600 (Kat. Nr. 460)

das von Ihrer kais. vnd katholischen Majestet (Kaiser Karl VI.) nach dem Gottshaus Maria-Zell in Steyermarkht verlobte goldene Kind um 1222 Gulden erhält ferners wegen Verförttigung eines Cruzifix von Silber eben dahin verlobt, Macherlohn 1200 Gulden, dann die kleineren Ausgaben 600 Gulden". 1719 erhält er für ein in Lebensgröße geliefertes „Metallenes" Cruzifix in die k. Schatzkammer 1500 Gulden, 1720 für den nach Maria-Zell verlobten silbernen „Gott-Vater" 2925 Gulden. „Dem Kanischbauer wurde später die k. Schatzkammeradjunkten-Stelle verliehen, in welcher Eigenschaft er im J. 1739 starb."

Das goldene Kindel ist eingeschmolzen worden. Als früheste Arbeit des Meisters gilt die Strahlenmonstranz in der Schatzkammer von Maria Loretto am Hradschin zu Prag, welche auf Veranlassung der Ludmilla Eva Franziska Gräfin Kolowrat nach ihrem Tod hergestellt wurde.

Zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts, in dessen weiterem Verlauf wir nach den von mir publizierten Listen alle „bürgerlichen" Meister mit Namen und den Daten ihres Meisterschaftsantritts kennen, wird als angestellter Hofkünstler der Medailleur Karl Gustav Haerens genannt, der 1710 kaiserlicher „Antiquitäten-Inspektor" wird. Er dürfte um 1725 gestorben sein; ob er als Medailleur auch Goldschmied war, wie so mancher andere Medailleur der Zeit, vermag ich allerdings nicht zu erweisen. Sein Nachfolger als Antiquitäteninspektor war der Medailleur J. B. Banaglia. „Obermedailleur" ist unter Karl VI. auch Benedikt Richter (Riehter), der von 1715 bis 1735 mit einem Jahresgehalt von 1500 Gulden als Münzpräginspektor aufgeführt wird. Auch er hat der Wiener Goldschmiedekunst gewiß nahe gestanden. Das gleiche ist von dem Kammermedailleur Philipp Christoph von Becker anzunehmen, der 1732 mit einem Jahresgehalt von 600 Gulden angestellt wird und 1742 stirbt.

Eine sehr wichtige Rolle in der Geschichte der Wiener Goldschmiede spielt der Bildhauer und Graveur Anton Domanöck (Domaneck, Domanek, Domanick) und der in alle Verhältnisse des Wiener Kunstlebens eingreifende Stecher Jakob Schmutzer. Domanöck (geboren 1713), ein Schüler des Matthäus Donner, seit 1755 Mitglied der Malerakademie und in einer Eingabe des Kommerzien-Consesses vom Jahre 1767 als „Goldgalanteriearbeiter"



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Becher, von Peter Pachmayr, Wien 1660 (Kat. Nr. 927)

bezeichnet, erscheint in der von mir veröffentlichten Liste schon 1736 als Meister; er wird hier Antonius M. J. Domanick genannt. 1767 wird er Direktor der eben begründeten „Erzverschneiderschule" oder Possier-, Verschneid- und Graveur-Akademie", deren Inspirator Schmutzer, deren Schöpfer Kaunitz war. In diese Schule, von welcher Schmutzer laut einem in den Akademieakten vorhandenen Promemoria erwartete, daß man durch sie geschickte Meister in geschnittener und getriebener Arbeit heranbilden werde und künftig „diese Arbeiten von Paris kommen zu lassen entböhren könnte", hatte laut Statut das Recht einzutreten: „jeder Gesell von den Commerzial-Professionisten, denen Gold- und Silberarbeitern, Compositionsarbeitern, Gürtlern, Schwertfegern und Langmesserschmieden", ferner jeder Lehrjunge dieser Professionen. „Alle Sonn- und Feiertage, die hohen ausgenommen, wird das ganze Jahr hindurch vor die H. H. Liebhaber das Modell stehen", heißt es in der Unterrichtsordnung . . . „Vor die Jungen aber ist die Lection die ganze Wochen hindurch, Sonn- und Feyertäge ausgenommen, von 5 bis 7 Uhr." Domanöck war zuerst der einzige Lehrer dieser Anstalt, später trat ihm sein Sohn Franz als Korrektor und Adjunkt zur Seite. Franz war vom Vater auf Studienreisen geschickt worden, erhielt auch von Maria Theresia ein Stipendium für Paris und hat dahin einen von seinem Vater und ihm „auf Befehl des Hofes aus Stahl nach antiquer Art verfertigten kleinen Tisch und ein desgl. Vase, als Geschenke der Erzherzogin Maria Anna (!) und des Herzogs Albert zu Sachsen für Madame la Dauphine"

(Maria Antoinette) mitgebracht, wie einem im k. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv erliegenden Akte zu entnehmen ist. In dem Gesuch Domanöcks senior an den „Commerzien-Conseß“ ist auch davon die Rede, daß Franz „19 Portraits in Silber zu denen in die Schatzkammer nach Maria-Zell allergnädigst abgeschikhet wordenen Antipendien“ verfertigt hatte. Der Vater



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Kelch, von J. G. Brulus, Prag, XVIII. Jahrh. (Kat. Nr. 97)

Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Kelch, von C. C. (Cocksel?), Prag, XVIII. Jahrh., Mitte (K. Nr. 98)

selbst aber ist durch das im Hofmuseum verwahrte „Nachtzeug“ der Kaiserin Maria Theresia als einer der bedeutendsten österreichischen Goldschmiede des XVIII. Jahrhunderts repräsentiert.

Neben Känischbauer muß zu Ende des XVII. Jahrhunderts und in den ersten Dezennien des XVIII. Jahrhunderts Johann Josef Abbt, dem ich den Kelch des Breslauer Mathias-Gymnasiums zuschreibe, dann der Meister A. F.

(Löffel mit figürlichem Griff von 1675, k. k. Österreichisches Museum) und Michael Leichamschneider eine hervorragende Rolle unter den Wiener Silberschmieden gespielt haben. Leichamschneider kann ich allerdings in der von mir veröffentlichten Meisterliste nicht nachweisen, aber auf dem Schwarzenbergschen Jagdhorn, das wir ausstellten, sieht man ganz deutlich M. L. 1730 und im fürstlichen Archiv findet sich die Notiz: „am 9. Dezember 1730 erhielt Michael Leichamschneider in Wien vor Vorrichtung eines silbernen Jagdhorns sambt neuer Vergoldung ein Honorar von 27 fl. ausbezahlt".

Von den Meistern, welche ich nach den Akten der Wiener Genossenschaft von 1722 bis 1850 in fortlaufender Reihenfolge ihres Eintritts feststellen



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Meßkännchen mit Platte, Wien, um 1760 (Kat. Nr. 100)

konnte, sind etwa hundert durch Arbeiten auf unserer Ausstellung repräsentiert gewesen — eine ungewöhnlich große Zahl, wenn wir bedenken, daß die Tätigkeit von mehr als der Hälfte dieser Meister in die Zeit vor dem Silbereinlieferungspatent fällt. So begegnet uns ebenfalls im Schwarzenbergschen Besitz der J. J. Pläch1 (Plöchl), welcher 1737 Meister wurde. Ferner treten auf: Daius (1741), Straßer (1743), Strohmayer (1750), Wipf (1762), Trischitz (1767), F. A. Dermer (1770), Stelzer (1789), Krothmayer (1774), Wiener (1796), Tolener (1798), Sandmayer und Stark (1792), Streithoff (1799), Torinsky (1789), Köll (1797), Fauz (1775).

Neben ihnen, die alle durchwegs die alte Tüchtigkeit der Wiener Schule aufrecht erhielten und vor allem in dem edel geformten und mit allen Mitteln



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Nautilus-Pokal, von J. E. C., Wien 1691 (Kat. Nr. 908)

der Technik reich durchgebildeten Gebrauchssilber Hervorragendes leisteten, das in unserer heutigen Schätzung wieder hoch steht, ragt eine ganze Gruppe von Künstlern hervor, die als die Führer innerhalb der Genossenschaft angesehen werden müssen. Dahin gehört Josef Moser, seit 1747 Meister, 1752 junger und 1760 alter Vorsteher der Genossenschaft, welcher 1759 die wundervolle Sonnenmonstranz aus dem alten Lainzer Versorgungshaus (jetzt im Museum der Stadt Wien) und auch das der Genossenschaft gehörige Reliquiar des heiligen Eligius wahrscheinlich 1764 geschaffen hat. Ob das in die Sammlung Figdor gehörige sehr ähnliche Eligius-Reliquiar, welches besonders reich mit Edelsteinen besetzt ist und das Wiener Beschauzeichen 1762 und ebenfalls die Meistermarke J. M. trägt, von dem Hofgoldschmied der Kaiserin Maria Theresia J. von Mack und nicht etwa auch von J. Moser herrührt, muß vorläufig noch unentschieden bleiben; ich kann nur sagen, daß der Name Macks sich nicht in den Wiener Listen und sein Zeichen J. M. sich auch nicht unter den von Knies veröffentlichten Wiener Goldschmiedezeichen befindet. Wäre dies aus dem Umstand zu erklären, daß Mack ein sogenannter Hofbefreiter war, so wüßte ich doch nicht anzugeben, wieso dann dieses Reliquiar Beschaumarke und Meisterzeichen aufweist. Ein anderer hervorragender Künstler war Gerhard Cocksel (Kocksel), Meister seit 1755. Er war allerdings durch einige nur kleinere Gegenstände vertreten aus der Sammlung Rothberger und aus anonymem Besitz, die aber durch ganz besonders hohe Qualität hervorragten. Die Cocksel waren eine alte Wiener Goldschmiedefamilie, ich konnte bereits in der Liste von 1722 einen Oktavian Cocksel nachweisen. Die Familie ist auch unter den Prager Meistern des XVIII. Jahrhunderts vertreten.





Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Kelch, von Anton Carl Wipf, Wien 1761 (Kat. Nr. 101)



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österr. Museum, Kelch, von Franz Reymann?, Wien, XVIII. Jahrhundert, 2. Hälfte (Kat. Nr. 87)

Waren wir auch nicht in der Lage, den aus dem Nachlaß des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen stammenden Tafelaufsatz von Würth zur Schau zu stellen, so war doch Ignaz Josef Würth durch eine ganze Reihe trefflicher Arbeiten, eine Terrine, ein Vermeil-Besteck aus dem Besitz des Erzherzogs Rainer, ein Silberbesteck (Fürst Schwarzenberg), zwei Pokale (Museum der Stadt Wien) repräsentiert und auch unser Museum konnte mit dem ihm gehörigen Tafelaufsatz von 1807 ein interessantes Werk des Meisters beisteuern. J. S. Würth, F. Würth, dann A. Würth, Meister seit 1804, und vor allem D. Würth schlossen sich dem Vorgenannten an; von letzterem war ein schöner Tafelaufsatz aus der Sammlung Eisler von 1816 und eine Jardinière von 1820 aus der Sammlung des Dr. Anton Löw zu sehen. Als eine der überraschendsten Erscheinungen trat aber Georg Hann auf, von welchem wir aus



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Eligius-Reliquiar, von J. Moser, Wien 1764 (Kat. Nr. 102)

meiner Liste nur wußten, daß er 1781 mit neun anderen zugleich Meister geworden war. Es kamen dank eines glücklichen Zufalls die hier gleichfalls abgebildeten prachtvollen Terrinen aus Paris in unsere Ausstellung nach Fertigstellung unseres Katalogs; sie gehörten zweifellos zu einem umfangreichen Tafelservice und es wird behauptet, daß sie von Rußland nach Paris gekommen seien und ihre Entstehung einem Auftrag der Kaiserin Katharina zu danken haben. Läßt sich dies auch nicht erweisen, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß wir es hier mit einem der glänzendsten Aufträge zu tun haben, welcher in Wien im Josephinischen Zeitalter zur Vergebung gelangte. Der Aufbau und der figurale Schmuck am Fries, an Henkeln und am Deckel, sowie die ganze technische Mache dieser monumentalen Stücke gehört zum Besten der Zeit und stellt sie, man kann es wohl sagen, ebenbürtig neben die französischen Arbeiten eines Germain. Wir wollen hoffen, daß diese Objekte durch die Ausstellung Österreich dauernd zurückgewonnen wurden. Auch Franz Leonhard Mößner, welcher, wie ich nachweisen konnte, 1787 Meister wurde, zeigte sich in den Pirquetschen Kannen von 1789 als ein Gefäßbildner allerersten Ranges; und ebenso erschien J. Krautauer, welcher 1771 Meister wurde, in der Platte und dem Tafelaufsatz der Baronin Dürfeld als einer jener Wiener Künstler, die sich in die österreichische Prägung des Empirestils mit großem Talent eingearbeitet haben.

Etwa dritthalbhundert Objekte repräsentierten das ausklingende Empire und den Biedermeierstil Österreichs und ungefähr 50 Meister dieser Zeit sind uns auf der Ausstellung entgegengetreten. — Etwa vom Jahre 1812 an beginnt die stark gelichtete Reihe der



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Terrine, von A. E., Graz, XVIII. Jahrhundert, Ende (Kat. Nr. 1070)

Wiener Meister sich immer mehr zu verdichten. Bis 1824 wuchsen jährlich durchschnittlich neun, von 1825 bis 1837 rund hundert neue Meister hinzu. Unter ihnen Hartmann, Starkoff, Kern, Kriebeth, Chalupetzky, Stubenrauch, Plandinger, Fabritius, Teltscher, Trisch, Koppelli, J. Weiß, Hosp, Reiner, dann die Wallnöfer, Mayerhofer, Klinkosch und die Nachkommen der Hauptmann und Hofstätter, deren Namen bereits im XVIII. Jahrhundert unter den Meistern unserer Kunst genannt wird. Wohl verflacht Formengebung und Technik in mancher Hinsicht, die gepreßte und gestanzte Arbeit muß oft die getriebene, geschnittene und gravierte ersetzen, aber zumeist ist es doch noch immer sicheres, weil aus dem Zeitbewußtsein hervorgehendes Formgefühl und jene vollendete technische Mache, die uns entgegentreten und die Arbeiten der Biedermeierzeit so lieb und wert machen.

Von den aus dem XII. und XIII. Jahrhundert in Böhmen noch vorhandenen Goldschmiede- und Emailarbeiten läßt sich nur zu geringem Teil vermuten, daß sie im Lande selbst erzeugt worden sind. Das gilt von dem Reliquiar des Prager Domschatzes aus dem XII. Jahrhundert, das eine rheinische Arbeit ist; die Opočnitzer Kreuzchen sind byzantinische Werke. Aber Grueber und Neuwirth haben mit Recht darauf aufmerksam gemacht,

daß die erwachende heimische Tätigkeit auf diesem Gebiet in ihrer Entwicklung von diesen und ähnlichen im Laufe der Zeit zu Grunde gegangenen Arbeiten wesentlich beeinflußt worden ist. In der Zeit des Übergangsstils, also unter Przemysl Ottokar I. und Wenzel I., als eine rege Kirchenbaukunst



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Terrine, von Georg Hann, Wien 1788

sich entfaltete und auch Malerei, Plastik und Kleinkünste viel Förderung erhielten, hat das Bestreben nach reicher Ausstattung der Gotteshäuser sowohl viel Kunstgut an ausländischen Goldschmiedearbeiten ins Land gebracht, als auch vor allem an Fassungen für Reliquien den im Lande vorhandenen Meistern mannigfache Arbeit gegeben. In der Zeit Ottokars II. bis

zum Tode Wenzels III. hat sich die Goldschmiedekunst in Böhmen zweifellos auf bedeutender Höhe befunden. Der prunkliebende Ottokar besaß reiches Tafelgeschirr in Gold und Silber, das in der Schlacht auf dem Marchfeld in



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Terrine, von Georg Hann, Wien 1788

Rudolfs Hände fiel. Wenzels II. Krönungsschmuck und die Mitteilungen, welche der Königsaaler Chronist über die Prachtliebe Wenzels III. macht, beweisen, daß auch sie die heimische Goldschmiedekunst fortwährend in Tätigkeit setzten. Dies galt wie für Haus und Hof, so für die Kirche. Das berühmte Hohenfurter Kreuz ist zwar eine ausländische Arbeit, aber das



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Kanne, von C.W., Graz 1789 (Kat. Nr. 1045)

von Wenzel II. dem Kloster Königsaal geschenkte, reich mit Steinen gezierte Goldkreuz ist sicher in Böhmen gearbeitet worden. Die Inventare der Kirchen und Klöster berichten von zahlreichen, kostbaren Erwerbungen ihrer Vorstände, von Leuchtern, Kannen, Becken, Monstranzen, Kelchen, Rauchfässern und Ringen. Das wenigste hievon hat sich in den Stürmen der Hussitenkriege erhalten. Was die böhmischen Goldschmiede jener Zeit zu leisten vermochten, beweist aber der in späteren Tagen allerdings vielfach umgearbeitete Krummstab, welchen Wenzel II. 1303 für seine Schwester Kunigunde, die Äbtissin des St. Georgsklosters auf dem Hradschin in Prag, hat anfertigen lassen. Wie viel Böhmen der glorreichen Regierung Karls IV. an Kunstförderung verdankt, wissen wir; daß er auch den Prager Goldschmieden wohlgeneigt und ein ständiger Arbeitsgeber war und daß sie ganz besonders vom zweiten Dombaumeister von Sankt Veit, Peter Parler, beeinflußt wurden, ist durch zahlreiche Zeugnisse belegt. Zur Anerkennung ihrer hochentwickelten Leistungsfähigkeit hat Karl IV. ihnen 1378 die Infel des heiligen Eligius geschenkt. Wie die anderen Gruppen von Künstlern und Gewerbsleuten hatten sich auch die Prager Goldschmiede im XIV. Jahrhundert zu einer festen Organisation vereinigt, ihre Satzungen sind von 1324, älter als die der Plattner (1328) und der Maler (1348). Ferdinand I. bestätigte 1562 die alten Zunftartikel und auch Rudolf II. tat 1596 das gleiche.

Wie es um die zur Ausstellung gelangten Königgrätzer Löffel und den ebenfalls im dortigen Museum befindlichen Gürtel der Königin Elisabeth, der

vierten Gemahlin Karls IV., steht, läßt sich im Augenblick nicht mit voller Sicherheit angeben. Daß aber vor allem der Gürtelschmuck, sowohl in der Arbeit der Spangen als auch in den Rosetten und besonders im Email viel Auffälliges bietet, soll nicht verschwiegen werden. Die Gotik in der romantischen Epoche hat nicht viel anders ausgesehen. Die Stücke selbst und die hierüber in Königgrätz erliegenden Urkunden bedürfen jedenfalls einer neuerlichen gründlichen Prüfung. Ein prächtiges Stück aus dem XV. Jahrhundert ist der Kokosnußbecher der Goldschmiedeinnung der Kleinseite Prag (Sammlung Figdor). Reicher ist das XVI. Jahrhundert repräsentiert durch eine Reihe hervorragender Kelche, den Kádower von 1528, den Žleber von 1531, den Krumauer von 1539.

Mit Ferdinand von Tirol, dem Gatten der Philippine Welser, der von 1547 bis 1564 Statthalter von Böhmen war, beginnt allerdings wieder, wie schon zu Karls IV. Zeiten, ein starker internationaler Einschlag, der schon unter Maximilian und vor allem unter Rudolf II. immer mächtiger wird, aber das heimische Schaffen wird dadurch nicht verdrängt, im Gegenteil, es wird vertieft und erweitert. Geht das Streben Ferdinands mehr auf die hohe Kunst, so das Maximilians und Rudolfs mehr auf die Kleinkunst. Chytil hat in seiner Abhandlung „Die Kunst in Prag zur Zeit Rudolfs II." ein anschauliches Bild dieser Epoche und ihrer Tendenzen entworfen. Für Maximilian arbeitete, worauf wir im folgenden Artikel noch zu sprechen kommen werden, der Augsburger Martin Marquart und vor allem Wenzel Jamnitzer, der um 1570 unter anderm an den Kaiser einen Kompaß um 79 fl. 30 kr. verkauft, aber auch die silberne Fontäne mit allegorischen Figuren und Spielwerk, welche später leider vernichtet wurde. Unter Rudolf spielt die Goldschmiede- und Juwelierkunst eine ganz besonders bevorzugte Rolle. Was von diesen Arbeiten erhalten ist, zeigt die Veränderung des Stils, die sich gerade um die Wende des XVI. zum XVII. Jahrhunderts vollzieht. Der klare gemessene architektonische Aufbau der Gefäße wird durch phantastische Formen verdrängt, Muscheln, Schwäne, Fische werden reichlich verwendet und nachgebildet. Chytil verweist mit Recht auf den Einfluß, den die von Ottavio Strada gezeichneten Entwürfe für Prachtgefäße in Silber



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Zuckerdose, von C. W., Graz 1789 (Kat. Nr. 1024)



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Zuckerdose, böhmisch?, um 1800 (Kat. Nr. 1054)

und Gold auf diese Stilrichtung geübt haben; ihre Bedeutung für die Kunst der Zeit liegt aber vornehmlich darin, daß sie sich auch für jedes andere Material eigneten und so weitere Kreise zogen. Immer reicher wird an den Goldschmiedearbeiten der Schmuck an Perlen, Muschelkameen und Halbedelsteinen, der böhmische Granat gewinnt Bedeutung, die Technik des transluziden Emails wird virtuos gehandhabt. Was die Prager Künstler zu leisten vermochten, beweist die Hauskrone des habsburgischen Hauses, auf Rudolfs Befehl 1602 von Prager Meistern geschaffen, der Reichsapfel und das Szepter der böhmischen Reichskleinodien. Diesen Prager Meistern tritt in dem aus Utrecht stammenden und in Italien gebildeten Paul von Vianen ein ausländischer Meister gegenüber. Er war 1599 Goldschmiedemeister in München geworden und ist noch auf Veranlassung Hans van Aachens 1603 nach Prag an den Hof Rudolfs II. berufen worden, wo er 1614 starb.



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österr. Museum, Salzfaß, von F. Hartmann, Wien 1814 (Kat. Nr. 1121)

Wir dürfen ihn also als einen der Unsrigen betrachten und müssen annehmen, daß er sich um die Fortentwicklung der böhmischen Goldschmiedekunst die größten Verdienste erworben hat. In Prag hat er jene zwei getriebenen Silberreliefs geschaffen, welche sich in der Sammlung Rothschild befinden, und groß muß die Zahl der aus seiner Werkstatt hervorgegangenen, mit reichstem figuralen Schmuck versehenen Gefäße gewesen sein, deren edle Durchbildung die im Hofmuseum befindliche, in Gold montierte Kanne vom Jahre 1608 aufs glänzendste illustriert. Wie die große Mehrheit der für Rudolf II. gearbeiteten Kunstwerke noch zu seinen Lebzeiten und dann nach seiner Thronentsetzung zerstreut und vernichtet worden ist, so ist auch die durch ihn geschaffene Kunstrichtung durch die Stürme des dreißigjährigen Krieges tief erschüttert

worden; aber die rudolfinische Kunsttradition, vor allem in der Goldschmiede- und Juwelierkunst, hat doch in Böhmen im XVII. und XVIII. Jahrhundert kräftigst nachgewirkt. — Im XVII. Jahrhundert treten uns zwei verschiedene Formen des Prager Beschauzeichens, das altstädtische und das Kleinseitner entgegen. Das Altstädter zeigt uns die Türme über der Stadtmauer, einen Arm mit Schwert im geöffneten Tor. Wir finden es noch in den Zwanzigerjahren des XVIII. Jahrhunderts und wohl auch später. Daneben und auch früher sehen wir ein Zeichen mit der zweitürmigen Stadtmauer und dem heiligen Wenzel. Von 1776 an zeigt die Altstädter Marke den böhmischen Löwen von der Jahreszahl umgeben. Auch die Stadtmauer mit dem Löwen begegnet uns. Die Kleinseitner Beschaumarke zeigt schon in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts zwei Türme mit dem Tor dazwischen und der Jahreszahl auf Türmen und Mauer. Zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts fünf Türmchen auf der Mauer, darüber die Jahreszahl, später drei große und zwei kleine Türme, darüber die Jahreszahl, im geöffneten Tor der böhmische Löwe. Die Tätigkeit der Goldschmiede im XVII. und XVIII. Jahrhundert vor allem auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst war außerordentlich fruchtbar und es ist relativ noch viel im Prager Domschatz, bei Sankt Loretto am Hradschin und in zahlreichen Kirchen und Klöstern Böhmens hievon erhalten.



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Zuckerbehälter, Wien, um 1800 (Kat. Nr. 1086)



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Salzfaß, um 1810 (Kat. Nr. 1116)

Von böhmischen Städten haben neben Prag vor allem Eger und Kuttenberg eine alte zünftische Goldschmiedekunst aufzuweisen. Hier wie dort ist der benachbarte Silberbergbau



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Korb, von C. Chalupetzky, Wien 1824 (Kat. Nr. 1162)

für deren Entwicklung maßgebend geworden. Braun hat auf die aus dem XIV. Jahrhundert stammende Monstranz der Egerer Erzdekanalkirche zu Sankt Niklas hingewiesen, wie auf den im Kasseler Museum befindlichen, aus dem XVII. Jahrhundert stammenden Strauß, der von Drach in seinem Werk über die Silberarbeiten des dortigen Museums publiziert worden ist. Das Egerer Beschauzeichen ist von Bucher in seiner „Geschichte der technischen Künste“ und nach ihm von Rosenberg bekanntgemacht worden. Braun hat einige Auszüge aus den noch vorhandenen Egerer Akten publiziert. Die älteste Nachricht stammt aus dem Jahre 1574 und bezieht sich auf die Anwendung des 13lötigen Silbers, was durch die „teueren Zeiten“ begründet wird; 1584 erteilte die Stadt dem Handwerk eine Ordnung. Es wird das Nürnberger und Egerer Gewicht und die Anwendung des 13lötigen Silbers verfügt. Zu Ende des XVII. Jahrhunderts werden die Meister Bartel Malsdorffer, Martin Burghart und Linhart Berger sowie Wilhelm Hohldorf genannt; schon 1636 fragt der Prager Goldschmied Berchtoldt an, ob er, da seines Wissens in Eger kein Goldschmied sei, daselbst arbeiten dürfe, 1737 wird Ignaz Strauß Meister, 1747 dem Josef Aycher durch kaiserliche Entschließung das Bürgerrecht zum Zwecke der Ausübung des Goldschmiedegewerbes erteilt, 1770 der aus Bayern stammende Goldschmied J. A. Kühbüchler als Bürger aufgenommen; zu Ende der Achtzigerjahre des XVIII. Jahrhunderts werden die Meister Christian Strauß und Karl Reitzner genannt.

Mit der Geschichte der mährischen Goldschmiedekunst hat sich Schirek in seiner in den Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums veröffentlichten Abhandlung (1894) und in seinem Werke „Die Punzierung in Mähren“ (1902) eingehend beschäftigt und uns sowohl über die Marken der einzelnen Kunststätten als über einzelne Meister wertvolle Nachrichten vermittelt. Brünn und Olmütz stehen voran. Vor allem Olmütz hat in der Geschichte der österreichischen Goldschmiedekunst eine hervorragende Rolle gespielt.



Ausstellung alter Goldschmiede-arbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Kanne, von Franz Leonhard Mössner, Wien 1789 (Kat. Nr. 1047)

Im XV. Jahrhundert treten hier auf: ein Hanslicenus, ein Johannes aus Krakau, ein Laurencius, ein Nicolaus, sowie der Kupferstecher Wenzel. Wie hoch entwickelt die Olmützer Arbeit im XVI. Jahrhundert gewesen ist, geht aus der von Schirek veröffentlichten Beschreibung des silbernen Sarkophages des heiligen Leopold hervor, welchen der Meister Martin Baumgartner von 1549 bis 1553 für Klosterneuburg geschaffen hatte; auch dieses monumentale Werk ist der Silbereinschmelzung von 1810 zum Opfer gefallen. Die Olmützer Zunftordnung von 1590 ist uns erhalten und sie wurde auch in Schlesien, so in Glogau, zum Vorbild genommen. 1666 ließ der Kaiser ein Siegel bei einem Olmützer Goldschmied anfertigen. Mehrere Löffel mit dem Olmützer Zeichen des XVII. Jahrhunderts sind erhalten. Es ist ein Adler im kreisrunden Schilde, der noch im XVIII. Jahrhundert als Marke dient. Später erhält das Zeichen den Buchstaben O im Brustschilde des Adlers. In Olmütz war es ferner üblich, daß neben der Beschaumarke und dem Meisterzeichen auch die Jahreszahl zweireihig gesondert eingeschlagen wurde.

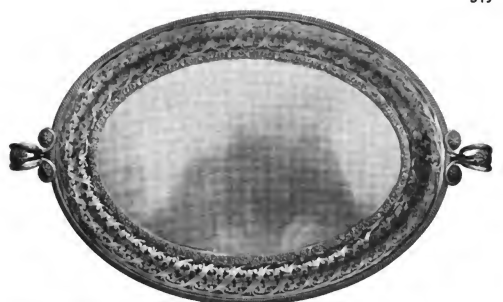
1731 verlangt nach Schireks Mitteilung Kaiser Karl VI. von der Landeshauptmannschaft Bericht, in welchen Städten und Orten Mährens sich Goldschmiede befinden, wie viel ihrer an jedem Orte sind und ob sie ihr Handwerk zunftgemäß erlernt haben. Die eingelaufenen Berichte vom April 1732 ergaben, daß sich in Brünn elf, in Wischau und Nikolsburg einer, in Olmütz neun, in Kremsier sechs, in Znaim drei, in Iglau ebensoviele inkorporierte und nicht inkorporierte Meister, in ganz Mähren deren 39 befanden. Eine Reihe mährischer Künstler ist uns auf unserer Ausstellung entgegengetreten. Aus der frühen Zeit der Olmützer Kunstübung (XVI. Jahrhundert) stammt der Kelch der Breslauer Bernhardinkirche mit dem Meisterzeichen C. V. S. Von Franz Roßmajer, welcher 1730 Meister wurde, ist der Kelch der Pfarrkirche zu Maria Himmelfahrt in Troppau, Silber vergoldet mit sechs ovalen Emailmedaillons, aus dem Jahre 1735, sowie jener des Brünner Domes von 1736.

Die Brünner Arbeit des XVIII. Jahrhunderts war durch einen ebenfalls der Himmelfahrtskirche in Troppau gehörigen Kelch von Anton Ignaz Anderle aus dem Jahre 1786 repräsentiert. Dieser selbe Anderle hat laut Rechnung von 1787 für das Benediktinerstift Raigern ein Besteck von Probsilber gemacht.



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Tafelaufsatz, von Ignaz Krautauer, Wien 1819 (Kat. Nr. 1142)

Aus derselben Zeit datiert ein silbernes Körbchen (Dr. Singer) vom Meister C. L. Die übrigen ausgestellt gewesenen mährischen Arbeiten, Teller, Tassen,

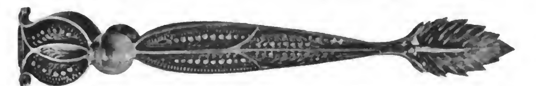


Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österr. Museum, Tasse, von M. L., Wien 1831 (Kat. Nr. 1199)

Vasen, Schalen, Leuchter, gehörten der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts an und zeigten die tüchtige, sichere Mache des heimischen Biedermeierstils.

Über die schlesische, speziell Troppauer Goldschmiedekunst hat Braun im Katalog seiner 1904 abgehaltenen Ausstellung altösterreichischer Goldschmiedearbeiten eine Reihe sehr wertvoller Notizen veröffentlicht und uns mit manchen trefflichen Meistern vertraut gemacht, von denen einige auch dank der Vermittlung Brauns auf unserer Ausstellung erschienen. So Andreas Franz Kremser, tätig von 1741 bis 1748, von welchem wir einen interessanten Kelch der katholischen Pfarrkirche in Schurgast (Preußisch-Schlesien) erhielten. So vor allem der von Braun ausführlich behandelte Jakob Manlich, tätig zwischen 1630 und 1650, von welchem wir Ciborium (Jesuitenkirche Troppau) und Deckelkanne (Troppauer Museum) sahen. Auch die Meister A. J., H. R. und I. B. (vielleicht Franz Ignatz Bardon) sind für uns von hohem Interesse.

Die steirische, speziell Grazer Goldschmiedekunst bedarf noch gründlicher Aufsuchung von Objekten und umfassender archivalischer Nachforschung; Ilg und Lacher haben sich mit diesem Gegenstand beschäftigt. Das eine hat uns die mit Grazer Arbeiten verhältnismäßig reich beschickte



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Zuckerzange, um 1830 (Kat. Nr. 1192)



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Kanne, von A. Rungaldier, Graz 1807 (Kat. Nr. 1355)



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Kanne, von A. Köll, Wien 1815 (Kat. Nr. 1274)

Ausstellung gelehrt, daß Graz unter den österreichischen Kunststädten mit an allererster Stelle steht. Die Figdorsche Zuckerdose mit dem Meisterzeichen C. W. von 1789, die Kannen des k. k. Österreichischen Museums vom selben Jahre und vom selben Meister, die Kasserolle Figdors, die Kannen und der Zuckerständer des Grafen Wickenburg (sämtliche von 1807, bezeichnet A. R.)



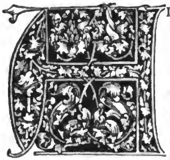
Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum. Fruchtschale, von E. B.?, Wien 1829 (Kat. Nr. 1177)

und die Kannen des Museums von 1810, ebenfalls von A. R., welches Zeichen ich auf A. Rungaldier, den Vater des bekannten Miniaturisten, deute, sind in ihrer gesetzten Punzen- und Treibarbeit mit das Beste, das wir kennen.

Auch Bozen, Czernowitz, Krakau, Lemberg, Linz, Salzburg waren mehr oder minder gut, wenn auch keineswegs ausreichend vertreten, auf Schärding hat bereits Braun aufmerksam gemacht, wir sahen den merkwürdigen Pokal des Fürsten Liechtenstein von 1600 mit der Marke G. S., der zu den wertvollsten altösterreichischen Arbeiten gehört. Es wird hoffentlich gelingen, in diese Erscheinung, die auf eine fest begründete lokale Tradition hinweist, Licht zu bringen. — Was Ungarn betrifft, dessen reiche Schätze seinerzeit auf der Goldschmiedeausstellung im Palais Schwarzenberg und auf der Millenniumsausstellung allgemeine Bewunderung erregten, so kam Siebenbürgen, dieser alte Sitz fruchtbarer, von eingewanderten und einheimischen deutschen Meistern geübter Goldschmiedekunst zu bester Geltung. Die reiche Kollektion siebenbürgischer Löffel des XVI. Jahrhunderts aus der Sammlung Figdor mit ihren abwechslungsreich gestalteten, zum Teil wundervoll profilierten Stielen, zum Teil signiert, aber in diesen Signaturen noch nicht durchwegs gedeutet, ist eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges. Nicht minder interessant ist die ebenfalls Figdorsche Deckelkanne mit Goldmünzen römischer Kaiser und Kaiserinnen, gezeichnet P. R. 1637, und mit der gravierten Inschrift versehen: „Diese Kann hab ich Petrus Fronius lassen verfertigen meinen lieben Sohn Danieli Fronio zum gedechtn(iss).“ Der Hermannstädter Meister Sebastian Hann (1644 bis 1713) trat uns in einer Schale des Kaiserslauterner Museums wie in einem Deckelpokal der Baronin Mylius aufs beste entgegen; auch das Taufbecken, eine auf hohem Fuße ruhende Schale mit getriebenen Darstellungen der Evangelisten und der Taufe Christi und der Inschrift am Rande: „Gott zu Ehren, der Kirche zum Gebrauche, dem N. E. W. H. Valent. Röhrich Wohlmert H. Bürgerm. der königl. Hermannstadt zum Gedächt. lasst diese Taufschale verfertigen die Tugens. Fr. Magar. Aredini, Reli, Anno 1685, die 14. Sept.“ ist eine glanzvolle Leistung des Meisters H. S.

All diesen Beziehungen, Objekten und Archivalien auf Grund des durch unsere Ausstellung vorbereiteten Materials und des durch sie gewiesenen Weges nachzugehen und den Aufbau einer Geschichte der österreichischen Goldschmiedekunst zu versuchen, wird unsere nächste Sorge und Arbeit sein.

ENGLISCHE ARBEITERDÖRFER. II. PORT SUNLIGHT ✿ VON H. E. VON BERLEPSCH-VALENDAS-PLANEGG-MÜNCHEN ✿



LS Mr. W. H. Lever im Jahre 1885 anfing, sich mit der Fabrikation von Seife in einem nicht zu umfangreichen Betriebe zu befassen, lag ihm der Gedanke noch völlig ferne, eine Niederlassung zu gründen, für welche die Bezeichnung „Dorf“ insoferne nicht mehr ganz zutreffend ist, als man, gewöhnlich wenigstens, in derartig benannten Gemeinwesen keine technischen Institute, hervorragend schöne Schulgebäude, Hallen zum Zwecke musikalischer oder dramatischer Aufführungen, wohlgepflegte Freiluftbäder für Männer und Frauen, Spielplätze, Turnhallen, Bibliotheken und andere Einrichtungen, die Unterrichtszwecken, der Unterhaltung, der öffentlichen Hygiene und so weiter dienen, vorfindet. Weiter pflegt die Dorfarchitektur, sei sie auch noch völlig unberührt von den verbessernden oder auch (meist) verschlechternden Einflüssen neuzeitlicher Baumeister, die alles andere eher als sachlich, einfach und dennoch schön zu bauen gelernt haben, jene reiche Abwechslung an Erscheinungen nicht aufzuweisen, die geradezu verblüffend für jeden wirken muß, der zum ersten Male die Straßen dieser Gartenstadt — das ist wohl die richtigere Bezeichnung — durchwandert. Das Dorf ist etwas in Einklang mit dem Erdboden und seinen Eigentümlichkeiten, den Sitten der Einwohner gemäß Gewachsenes. Seine baulichen Erscheinungen zeigen einen durchgehenden Typus der Grundrißlösungen und diesem entspricht die äußere Gestalt der Häuser. Anders in vielen Punkten verhält sich die Sache bei Neugründungen. Fehlt schon jenen Städten, wie zum Beispiel Karlsruhe, Mannheim, Petersburg, die ihre Existenz der Gründungslust eines Monarchen verdanken, all das, was ältere Städte ungleich viel interessanter erscheinen läßt, so ist dies in weit höherem Maße durchschnittlich der Fall bei ländlichen Ansiedlungen, die sich nicht um die Kirche und das Wirtshaus, sondern um ein riesiges industrielles Unternehmen gruppieren, in erster Linie mit Bezug gerade darauf ihre Gliederung erfahren. Man erkennt in der Anlage der Straßenzüge meist nur, daß der projektierende Architekt oder Ingenieur den Gebrauch des Lineals allen anderen Überlegungen vorzieht, auch alles kurzer Hand wegrasiert, was etwa an alten Baumbeständen scheinbar hindernd im Wege steht. Das schlechteste Beispiel geben durchschnittlich hierin staatliche und städtische Behörden. Ihr Sündenregister in dieser Richtung ist länger als Leporellos Aufzählung der Liebesaffären seines Herrn. Wenn in neuerer Zeit gegen dieses geradezu zum groben Unfug ausgeartete Ruinieren aller landschaftlichen Reize energisch Front gemacht wird, so hat es seine vollste Berechtigung und ist ein Zeichen gesunder Reaktion. Das im

vorigen Aufsatz behandelte Bournville, nicht minder Port Sunlight, neuerdings auch Earswick bilden schlagende Beispiele für das entgegengesetzte Vorgehen. Es sind praktisch gedachte Anlagen in künstlerischem Rahmen. Diese neuzeitlichen englischen Arbeiterdörfer entstanden aus anderen Zwecken als bäuerliche Anlagen, ihre Bevölkerung ist eine völlig anders geartete, in ihnen drückt sich vor allem der Wunsch aus, einen bisher vernachlässigten Teil der menschlichen Gesellschaft kulturell in jeder Hinsicht zu heben, die soziale Stellung zu bessern, die moralische und physische Hygiene in allen Punkten anzustreben, den Menschen nicht in seiner täglich gleichmäßigen Beschäftigung untergehen zu lassen, kurzum: sie sind der Ausdruck modern

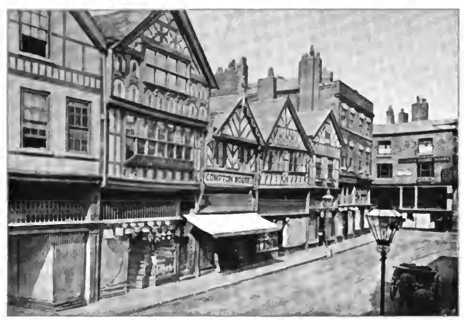


Abb. 1. Chester, Straße mit alten Fachwerkbauten

menschlichen Willens in seiner höchsten und besten Ausbildung. Es sind Schöpfungen, bei denen zwar auch eine gewisse Verwandtschaft der Wohnungsanlagen vorhanden sein mußte, soweit es die Plandisposition betrifft, indes sind sie weit davon entfernt, in der äußeren Erscheinung die Gleichheit des Zweckes zu verraten. Das hat seine guten, es hat auch seine Schattenseiten. Auf alle Fälle sind es Erscheinungen, die keine Vorläufer, keine weit zurückreichende Entwicklungsgeschichte haben und dennoch heute auf einem Grad der Vervollkommnung angekommen sind, der durch keinerlei Parallelbestrebungen übertroffen wird.

Die erste Fabrik, die aus der „Sunlight-Soap" hervorging, wurde im Jahre 1886 in Warrington-Liverpool in Betrieb gesetzt. Schon ein Jahr später erwies sie sich als räumlich unzureichend. Der Besitzer versuchte



Abb. 2. Chester, alte Fachwerkbauten

gar nicht erst Vergrößerungen am vorhandenen Fabriksbetrieb vorzunehmen und seine Arbeiter noch in den zumeist durchaus unzulänglichen Wohnungsverhältnissen zu belassen, mit denen sie sich bisher abzufinden hatten, vielmehr entschloß er sich zu einer völligen Verlegung des Betriebs vor die Stadt hinaus mit der Absicht, auch gleichzeitig seine Arbeitskräfte in ganz anderer Weise unterzubringen als bisher. In der ganzen Art, wie diese Aufgabe angefaßt, baulich und rechnerisch geplant und ausgeführt wurde, spricht jener kühle, weitblickende, menschenfreundliche, aber nicht etwa sentimental-wohltäterische Zug, mit einem Wort: das große Denken in sozialen Dingen, wie es spezifisch englisch ist, außerordentlich sympathisch an. Keine langen Redensarten, keine an die Öffentlichkeit gerichteten Apostrophierungen mit allerlei Schlagworten selbstgefälliger Art, keine Bedingungen, die dem Arbeiter Verpflichtungen anderer als rein menschlicher Art auferlegen und ihn zum ewig Dankschuldigen des schöpferischen und genialen Mannes machen, der hier den Ausdruck der gemeinsamen Arbeit aller in großartiger Weise verkörpert hat unter Zugrundelegung von Prinzipien, die edelsten Gerechtigkeitssinn offenbaren.

Das neue Bauterrain mußte so beschaffen sein, daß die Abfuhr der fertigen Handelsartikel durch die unmittelbare Nähe von Verkehrswegen ermöglicht und die Erwerbung des Platzes mit nicht allzu erheblichen Kosten, wie sie durch die Grund- und Bodenspekulation unter Umständen über Nacht geschaffen sind, verknüpft war. Gerade der letztere Umstand ist für die Bebauung eines Geländes mit billigen, dennoch aber nicht kasernenhaft

wirkenden Häusern ausschlaggebend. Bromborough Pool, sieben Meilen von Liverpool stromaufwärts gelegen, wurde das Terrain der neuen Ansiedlung. Einerseits bot der über eine englische Meile breite Mersey, auf der anderen die dicht an den zukünftigen Baugründen vorüberführende London-North Western and Gr. Western Joint Railway die nötigen Verkehrsmöglichkeiten. Ehe man ans Bauen denken konnte, mußten erst umfassende Vorarbeiten geleistet werden, denn bei Flutzeit spülten die Wasser des mächtigen Stromes über die ganze Fläche hin. Dammbauten, Hafenanlagen, Bodenentwässerung, Erdbewegungen großen Stils und gleichzeitige Anlagen für Trinkwasserzuleitung, für ein Kanalnetz zur Entfernung der Schmutzwasser und menschlichen Abfallstoffe, für Gasbeleuchtung oder elektrisches Licht — Dinge, derentwegen der Boden der Großstädte nie zur Ruhe kommt —, das alles bildete die nötigen Voraussetzungen. Weiter Straßenbauten, die gleichzeitig als Verkehrswege für den Fabriksbetrieb praktisch, mit Rücksicht auf die neuen Häuserquartiere aber auch so angelegt werden mußten, daß sie allen Erfordernissen der Hygiene, besonders in Bezug auf Besonnung der Wohnungen, entsprachen. Allen Punkten gesellte sich aber gleich vom Anfang an künstlerische Überlegung, die mit der architektonischen Bildwirkung rechnete. Alle Fragen haben eine vorzügliche Lösung gefunden. Zwischen den mächtigen Anschüttungen blieben mit dem bewußten Zwecke, dem ganzen eine gewisse Abwechslung des Anblicks zu schaffen, einzelne Teile, Niederungen, stehen, um die daselbst projektierten Parkanlagen interessanter in der Erscheinung zu machen. Die anfängliche Ausdehnung der Anlage betrug 56 Acres (1 Acre = 40, 4671 Ar), wovon 24 auf die Fabriksanlagen, der Rest zur Anlage von Arbeiterwohnhäusern gerechnet wurden. Der Preis pro Acre, auf dem im Durchschnitt zehn Wohnhäuser zu stehen kommen, betrug 240 Pfund. Unter ständiger Erweiterung umfaßt heute die Anlage 230 Acres, 90 für die Werke, 140 für das „Village". Der Preis der letzten Erwerbungen (Primrose Hill, woselbst sich bereits eine seither völlig demolierte und neu aufgebaute Arbeiterhäuserkolonie befand) betrug bereits



Abb. 3. Chester, alte Fachwerkbauten

1000 Pfund pro Acre. Mr. Lever befolgte dabei konsequent die Anwendung des Prinzips des „Prosperity Sharing“. Ausgehend von der Anschauung, daß „Profit Sharing“, das heißt Gewinnteilung, wie sie bei einer Reihe großer Unternehmungen eingeführt ist, untunlich sei, da die unter Umständen eintretende Teilung eines Verlustes (Loss Sharing) nicht eingeführt werden könne und der Arbeiter, gehen die Geschäfte gut oder schlecht, immer der erstberechtigte Gläubiger des Brotherrn sein müsse, sprach er klar und in unzweifelhafter Form den Grundsatz aus: „One of the best methods for the application of the principle of prosperity sharing is to be found in building cottages to be let to labour at low rentals. This plan is most effective in elevating and bettering the condition of labour and has the additional advantage of ensuring that the wives and children shall have it. But this method is the one that is most often impossible of application, and in any case is only one of hundreds of schemes. Contributions me be made towards the building of clubs, recreation halls, institutions, summer holidays, winter entertainements sick and burial societies and hundred of others. By contributions to objects such as these, labour enjoys the fullest liberty in managing its own institutions outside the business, whilst management is maintained in its proper place inside the business.“ (Um die Prinzipien des „Prosperity Sharing“ in möglichst praktische Form zu bringen, empfiehlt es sich am meisten, aus Geschäftsüberschüssen Arbeiterwohnungen zu möglichst niedrigen Mietbeträgen zu bauen. Die auf diese Weise verbesserten Lebensbedingungen der Arbeiter haben den Vorzug, der Familie, den Frauen und Kindern zu gute zu kommen. Immer ist es kaum möglich, die Sache gerade in dieser Weise zu regeln, und mein System ist nur eine unter Hunderten von Möglichkeiten. Zuschüsse in der Form von Erbauung von Klubhäusern, Erholungsräumen und ähnlichen Einrichtungen, zu sommerlichen Ferien,* zu winterlichen Unterhaltungen, zu Kranken- und Sterbekassen und anderem müssen als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Auf diese Weise kommt der Arbeiter zur wünschenswerten Freiheit, die ihm die absolut selbständige Führung seiner eigenen Angelegenheiten ermöglicht. Die Geschäftsführung der Gesamtanlage bleibt Sache der Unternehmung, das heißt: sie enthebt den Arbeiter mancher Umständlichkeit.)

Mit der Verbesserung des gesamten Lebenshaushalts der arbeitenden Bevölkerung, die niemals charitativen Charakter haben, sondern zur stetigen Erweiterung der Unternehmung beitragen soll, muß gleichzeitig Sorge getragen werden, daß jeder Geschäftszuwachs allen Beteiligten zu gute komme, Prosperität des Kapitals also gleichzeitig Wohlfahrt der Arbeiter bedeute. Lever betont dabei ausdrücklich, daß man immer nur die Schlagworte Kapital und Arbeit vernehme als die Bezeichnung zweier feindlicher Kräfte, während sie sich doch ergänzen sollten; zwischen beiden muß aber unbedingt ein Mittelglied vorhanden sein, das „Management“ (ein Ausdruck, für den

* Die Fabrikaleitung bewilligt ohne jedweden Lohnabzug ihren Arbeitern im Sommer eine volle Ferienwoche. Diese wird von vielen derselben zu Ausflügen benützt. So besuchte zum Beispiel eine größere Gesellschaft die Pariser Weltausstellung im Jahre 1900.



Abb. 4. Alte Farmhäuser in Broadway, Worc.

die deutsche Sprache keine kurze treffende Übersetzung hat). „The better the management the greater the success. The worse management the greater the failure.“ (Je besser die Geschäftsführung (management), desto größer der Erfolg. Je schlechter sie aber ist, desto größer der negative Erfolg — ein Prinzip, das, obwohl es alle Lebensverhältnisse gleichmäßig trifft, in der Erziehung so gut wie gar keine Rolle spielt, verstehen doch unzählige Erzieher es absolut nicht, mit den ihnen anvertrauten Pfunden den Ausgleich zwischen Vereinnahmung von Wissen und Verausgabung von Kraft zu finden.)

Um die Sache in Zahlen kurz zu erläutern, den Unterschied zwischen „Prosperity Sharing“ und „Profit Sharing“ zu zeigen, diene folgendes: Der Durchschnittspreis der Landerwerbung war anfangs, wie schon gesagt, 240 Pfund pro Acre. Da auf den Acre nicht mehr als zehn Wohngebäude zu stehen kamen — das englische Baugesetz erlaubt deren bis zu fünfzig — so beträgt der Bodenwert pro Haus 24 Pfund. Nimmt man (die Preise wären



Abb. 5. Aus Willersey bei Broadway



Abb. 6. Fensteranordnung an einem Hause in Rye

heute weitaus höher) als Summe der Baukosten pro Haus den Betrag von 330 Pfund im Durchschnitt an, so entfallen also auf jedes Haus 354 Pfund, Gartenanlagen, Pflanzenkulturen zur Benützung für die Einwohner, Straßenerhaltung, Wasserverbrauch etc. nicht eingerechnet. Nimmt man nun, Abnützung der Bauten und so weiter mitgerechnet, eine Verzinsung dieses Kapitals zu 5 Prozent an, so betrüge der Wochenmietzins pro Haus mindestens 6 Schilling 8 Pence. Wird aber die Verzinsung samt Nebenbeträgen zu 3½ Prozent gerechnet, so betrüge sie, für die Anlagesumme von 354 Pfund allein gerechnet, 4 Schilling 9 Pence, unter Hinzurechnung aller weiteren, nicht zu umgehenden Ausgaben (Gärten, Straßen etc.) 8 Schilling oder 22 Pfund 8 Schilling pro Jahr. Faktisch gehen aber bloß 13 Pfund ein, daher Differenz: 9 Pfund 8 Schilling. Für diese Differenz kommt der Gewinnanteil des Arbeiters am Geschäftsbetrieb auf. Eigentlich gehen sie aus der Tasche des Eigentümers. 350.000 Pfund beträgt die Gesamtsumme der für Wohnhäuser aufgewendeten Mittel. Zu 5 Prozent gerechnet, müßten diese eine Rente von 17.500 Pfund abwerfen. Sollte nun die Rente zu gleichen Teilen auf die 2200 Seelen* zählende Bevölkerung verteilt werden, so träfe das pro Kopf zirka 8 Pfund. Statt nun die genannte Summe in bar auszuzahlen (das wäre Profit Sharing) und sie auf diese Weise mit absoluter Sicherheit der Schenke, dem Putzmacherladen, dem Zuckerbäcker oder anderen Geldschluckern zugeführt zu sehen, wird daraus die Differenz zwischen den Zinsen des Anlagekapitals und tatsächlicher Verzinsung gedeckt. Dem Arbeiter und seiner Familie wird dadurch eine Wohnweise ermöglicht, wie sie diesem Stande sonst absolut unzugänglich wäre. Er hat, ohne

* Seit dem Zeitpunkte, wo Mr. Lever diese Worte niederschrieb, 1901, ist die Bevölkerungsziffer auf über 3000 Köpfe gestiegen. Ebenso haben sich die Baupreise in kurzer Zeit wieder verändert. Ein Cottage, das in der Begründungszeit von Port Sunlight 200 Pfund Baukosten verursachte, würde heute 330, ein Parlour-Cottage, zum Preise von 350 Pfund damals, heute 550 Pfund kosten.



Abb. 7. Fachwerkhaus in Petworth


Abb. 8. Hauseingang in Luntley

einen außerordentlichen Beitrag leisten zu müssen, eine ausreichend große Wohnung, die ohne jedwede Zugabe unter den gewöhnlichen Verhältnissen das Doppelte kosten würde, er hat ein Stück Gartenland, zu dessen Bebauung, da jahraus, jahrein die Tätigkeit in der Fabrik nachmittags 5 Uhr aufhört, Zeit genug übrig bleibt. Es deckt ihm nicht bloß den eigenen Bedarf* an Vegetabilien vollständig, sondern es bringt, wie Bournville es zeigt, gegebenenfalls sogar noch einen Überschuß. Der erzieherische und gesundheitliche Einfluß einer derartigen Ausnützung der freien Stunden liegt klar auf der Hand. Außer den wenigen Tuberkulosekranken, die schon bei Bezug der Wohnungen in Port Sunlight leidend waren, sind seither keine

* England ist bekanntermaßen das Land des Fleischkonsums par excellence. Durch die Zunahme des Vegetabilienbaues ist eine zunehmende Ernährung vegetativer Art ermöglicht, damit gleichzeitig die Gelegenheit zu Ersparnissen geboten. In Bournville zum Beispiel ist der Fleischkonsum merkbar zurückgegangen, seit dessen Bewohner selbst vortreffliches Gemüse ziehen. Die Arbeitskraft der so Ernährten ist nicht zurückgeblieben, der allgemeine Gesundheitszustand ein vortrefflicher, die Kindersterblichkeit, wie schon im vorigen Aufsatz gesagt, äußerst gering. Allerdings spielt dort der Alkohol gar keine Rolle. Man lebt abstinent. Port Sunlight hat eine Wirtschaft. Bei einer Bevölkerungsziffer von zirka 3000 Seelen würden sich in Deutschland, der Schweiz u. s. w. wahrscheinlich zwanzig oder mehr Kneipen finden lassen. Manche Handwerkerorganisationen Englands setzen Enthaltsamkeit vom Genuß geistiger Getränke als Bedingung der Mitgliedschaft voraus. In Deutschland hat die Sozialdemokratie diesen Punkt bis dato nie berührt, auch spielt bei staatlichen Wirtschaftskonzessionen nur die Bedürfnisfrage eine Rolle, nicht aber die Volkshygiene, ebensowenig der Alkohol als Exzeßerreger, die Rücksicht auf psychische Hygiene. Betrunkenheit gilt im Gegenteil ja bei allen Kriminalfällen als mildernder Umstand. Justitia wird also mit vollem Recht dargestellt mit verbundenen Augen. Gerichtshöfe, Geschwornengerichte, aus Nichttrinkern zusammengesetzt, würden wahrscheinlich in vielen Fällen anders urteilen, als es jetzt der Fall ist. Die Trinksitten eines großen Teiles der akademischen Jugend werden von vielen, deren Urteilsbefähigung als selbstverständlich vorausgesetzt wird, ins spätere Leben mit hinübergenommen, die Unsitte der „Früh- und Spätschoppen", besonders in kleinen Städten, als eine gesellschaftliche Unterhaltungsmöglichkeit kultiviert, während sie doch ganz anderen, nicht gerade kulturfördernden Motiven entspringt. Die gleichen Leute aber, die solchen Dingen fröhnen, wollen vom Volk unbedingt als Vertreter der guten Sitte, als geistig Höherstehende betrachtet sein.


Abb. 9. Das „Gate-House", Moreton Old Hall

neuen Fälle aufgetreten. — Die vielen hundert Millionen, welche in den letzten Dezennien zwecks Errichtung von Lungenkranken-Heilstätten aufgewendet wurden, obschon deren erhoffte Wirksamkeit durchaus nicht eingetreten ist, hätten ihre Verwendung weitaus besser im Dienste der Wohnungsverbesserung gefunden. Wird in der ganzen Medizin die Bedeutung der Prophylaxe außerordentlich hoch eingeschätzt, warum wird dann das weitaus wirksamste Mittel gegen physische und psychische Erkrankung, Schaffung rationeller Wohnzustände für die wirtschaftlichen Schwachen, nicht mit allen Mitteln angestrebt? Will man alle gerade nach dieser Richtung bei englischen Arbeiterdörfern in Frage kommenden Gesichtspunkte ihrem ganzen Gewicht nach ins Auge fassen, dann kann das Verdienst ihrer Urheber überhaupt gar

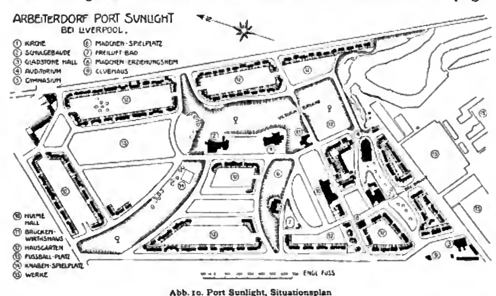


Abb. 10. Port Sunlight, Situationsplan

nicht hoch genug angeschlagen werden, und zwar im speziellen Falle um so mehr, als den Nutznießern dieser Schöpfungen keinerlei Verpflichtungen auferlegt werden, die sie zu einer Art von Hörigen den Stiftern gegenüber machen. Das ganze geschäftliche Prinzip dabei ist das der Kooperation von Arbeitenden und Leitenden, denn die möglichste Förderung des gemeinsamen Arbeitsresultats liegt im Interesse beider Seiten. Einer freilich muß die Leitung der ganzen Sache in Händen haben. Man könnte also das gesamte Unternehmen als eine Kooperativ-Monarchie im kleinen bezeichnen. Lever äußert sich dazu selbst: „Laßt den Monarchen verschwinden und ihr habt die Kooperativ-Republik. Der Monarch ist indes ein erträglicher Tyrann und der Versuch eines rein demokratischen Regimes erscheint vorerst noch als etwas sehr Zweifelhaftes.“ Wie soll man Leute, die ihr Vorleben unter den elendesten Verhältnissen verbrachten, die weiter keine Lehrer als durch Entbehrung und Alkoholgenuß herabgekommene Eltern und Genossen hatten, für reif zur

freiesten Ausübung ihrer Entschlüsse erachten? Dennoch wird unter den jetzt geschaffenen Verhältnissen ein neues Geschlecht erwachsen, das, durch bessere Existenzbedingungen selbst höher geartet, zur freien Selbstbestimmung sich als befähigt erweisen wird. Dank einem gesunden Leben, dank einer vernünftigen Unterweisung und Erziehung, werden sie das Recht zu erlangen im stande sein, sich selbst, und zwar gut zu regieren. — Es kam vor, daß die gut kultivierten Vorgärten der Häuser in Port Sunlight von den ersten Bewohnern, denen der Begriff für den Wert eines blumigen Fleckchens Erde völlig fehlte, zur Anlage von Misthaufen, Schweineställen und so weiter benützt wurden. Daraus konnte man ihnen, die niemals in halbwegs anständigen

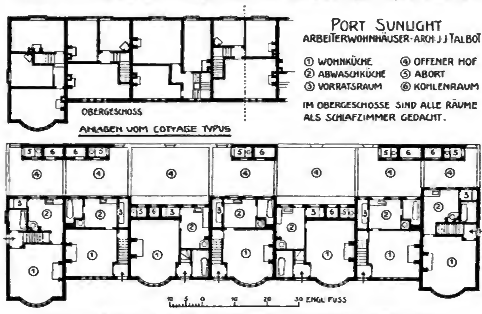


Abb. 11. Port Sunlight, Gruppenbau von sieben Häusern, Cottagetypus, J. J. Talbot, Architekt

Verhältnissen lebten, keinen Vorwurf machen, indes bekundeten sie damit doch die völlige Unfähigkeit zum Self Governement. Ihre Kinder, ihre Enkel werden anders geartet, menschlich reifer zum Genuß der Freiheit sein und Verständnis besitzen für die komplizierten Bedingungen, für die Notwendigkeit eines weit ausschauenden Blickes, die allein das fortgesetzte Blühen großer Unternehmungen, deren Erfolg oder Schädigung jeden der Beteiligten trifft, zu erhalten im stande sind. Vorerst haben sie indes genug damit zu tun, sich alles dessen zu entledigen, das, widerwärtigen Schmutzflecken ähnlich, ihr früheres Leben beeinträchtigte.

* * *

Was die eigentliche bauliche Anlage von Port Sunlight betrifft, so weicht sie in manchen Punkten von George Cadburys Schöpfung, Bournville, ab.

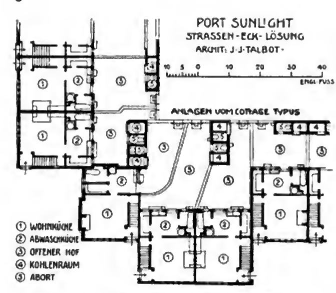


Abb. 12. Cottagetypus des Arbeiterwohnhauses

Blieben auch bezüglich aller wichtigen nach der sozialen oder hygienischen Seite ins Gewicht fallenden Punkte die Grundlagen die nämlichen, wurde sogar in mancher Beziehung von Anfang an, soweit es sich um die bauliche Disposition der Häuser handelt, ein weiter entwickeltes Resultat erzielt, so differieren die Anlagen in mancher Beziehung doch ganz wesentlich.

In Bournville bildet das Doppelhaus den vorwiegenden Typus; der Gruppenbau, der eine stärkere Ausnützung des Terrains gestattet, ist nicht die Regel; in Port Sunlight ist er es. Das Einfamilien-, das Doppelhaus als in sich geschlossene Erscheinung bildet hier den Ausnahmefall. Bournville enthält pro Acre sechs Wohngebäude, Port Sunlight deren zehn. Das spricht natürlich hinsichtlich der Terrainteilung im ganzen, hinsichtlich der Grundrißausbildung der zu einem Verband von fünf, sechs, auch sieben Baueinheiten gestalteten Gruppenbauten, weiter hinsichtlich der äußeren Durchbildung wesentlich mit. In Bournville bilden Haus und Garten ein in sich und nach außen geschlossenes Ganzes. Die einzelne Bewohnerschaft der Häuser genießt eine deutlichere Wahrung ihrer individuellen Entwicklung, die durch den Gartenzaun, der jedes einzelne Wohngrundstück umgibt, ihren Ausdruck findet. In Port Sunlight schließt an jedes Haus rückwärtig ein mauerumschlossener Hof, in dem sich, völlig getrennt vom Wohnhaus, Kohlenraum, Werkzeugkammer und Abort befinden. Die rückwärtigen Räume der Häuser in Bournville haben freien Blick nach dem Garten, in Port Sunlight nach diesem Hof, von dem aus eine Pforte nach den zwischen den Häuserreihen liegenden Allotment-Gardens (Plan 12, Abb. 10) führt. Letztere sind zwar ihrer Zugehörigkeit zu den Häusern nach abgesteckt, bilden aber keine sichtlich getrennten Parzellen. In Bournville ist eine bestimmte Bauflucht eingehalten, wogegen in Port Sunlight die Gruppenbauten eine äußerst kräftige Gliederung durch Eckrisaliten (je ein Haus) und zurückliegende Teile erfuhren. Die Straßenecken erhielten in ersterer Niederlassung dadurch, daß auf ihnen keine ausgedehnteren Gebäudekomplexe zur Entwicklung gelangen, keine besonders markante Ausbildung. In der anderen gab dagegen die gruppenweise ausgeführte Bebauung des Terrains Veranlassung zu eigentlichen Straßen-

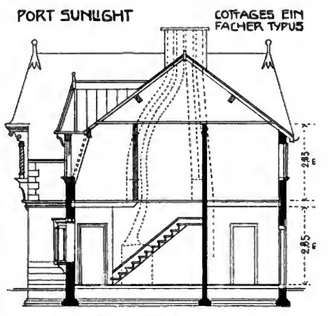


Abb. 13. Schnitt durch ein Haus vom Cottagetypus

ecklösungen, die sowohl in Bezug auf die Grundriß-disposition (siehe Abb. 12) dem Architekten Gelegenheit boten, die Platzausnützung in vorzüglichster Weise durchzuführen, als sie anderseits Grund zu reich silhouettierten Architekturveduten wurden. Endlich ist die Erscheinung am einen Orte gründlich verschieden von der des anderen dadurch, daß am ersteren von Anfang an das allein richtige Gefühl vorherrschte, nirgends die Formenbehandlung baulich großer Objekte in kleinerem Maßstabe zu wiederholen. Durchwegs hat die einfach reizvolle Ausbildung des älteren englischen Bauernhauses zur Grundlage gedient. In Port Sunlight spielen Stilformen bei den älteren Häusern eine nicht unwesentliche Rolle; man wird stellenweise des Gefühls nicht Herr, als hätten die daselbst tätigen Architekten ganz entgegen der Art ihrer Grundrißlösungen in Bezug auf die äußere Erscheinung nicht gleich den richtigen Ton gefunden, als hätten sie sich erst gewisser schulmäßiger Anhängsel entschlagen müssen, ehe sie ihrer Aufgabe auch äußerlich völlig Herr wurden.

Der heute ziemlich kostspielige Riegelbau hat in Anbetracht des Umstands, daß die Existenzdauer dieser Häuser nicht auf Hunderte von Jahren, sondern vielleicht auf zwei, drei Generationen veranschlagt werden kann, eine in Bezug auf die Baukosten sehr weitgehende Ausbildung erfahren (wie Lever selbst es betont). Die Resultate der letzten Baujahre dagegen, bei denen äußerste Knappheit in der Verwendung dekorativer Mittel zur Regel wurde, sind anderseits vielleicht das Beste, was bisher auf diesem Gebiet entstanden ist; sie müssen als geradezu mustergültig bezeichnet werden. Die ständig steigenden Baupreise verbieten bei Objekten, welche die Überschreitung gewisser Grenzen ganz von selbst unmöglich machen, jedwede Anlehnung an ältere, durch ihre technische Ausführung zwar mustergültige, aber kostspielig nachzuahmende Vorbilder; allein schon aus sachlichen Gründen müssen allmählich Lösungen eintreten, die einen gewissen Ausgleich zwischen Anlagekapital und Rente ermöglichen. Im Interesse einer weiteren Entwicklung dieser gesunden Art, das Leben des Arbeiters und seiner Familie zu heben, erscheint dies geboten, besonders solange nicht die

Zwangsexpropriation von Grundstücken zwecks Ausführung von staatlich anerkannten Wohlfahrtseinrichtungen erträgliche Bodenpreise schafft. Es wurde zuvor bereits bemerkt, daß bei der Anlage von Port Sunlight für den Acre 230 Pfund, bei der Erwerbung von Primrose Hill aber schon 1000 Pfund für das nämliche Flächenausmaß bezahlt wurden. Und noch ist dies der Endpunkt der Preiserhöhung nicht, die, zusammengenommen mit den Baukosten, schließlich zu Resultaten führen muß, welche die Fortführung solcher Unternehmungen direkt unmöglich machen, mag sie nun von Einzelpersonen oder von Korporationen angestrebt werden. Schließlich muß doch das Wort Zschokkes: „Unsere Menschheitsrechte haben wir nicht für den Staat, sondern der Staat ist erschaffen für sie" zum Rechte kommen. Speziell im vorliegenden Falle sind keinerlei Garantien vorhanden dafür, daß Mr. Levers hochherzige Art des „Prosperity Sharing" für immer bestehen bleibe. Die Frage der weiteren Ausbildung solcher Arbeiterdörfer wird immer und überall zunächst von rechnerischen Faktoren abhängig sein, zumal dann, wenn sich die Fortführung der ganzen Angelegenheit zu einer vorzugsweise kommunalen auswächst. Auf diesem Wege allein ist eine Anbahnung zur Lösung der ganzen Arbeiterwohnungsfrage zu erwarten.

Auch in Port Sunlight ist an einer Ausbildung von zwei Haustypen festgehalten worden, dem einfachen Cottage (Abb. 11), Mietpreis pro Woche samt Garten 3 Schilling bis 4 Schilling 6 Pence, und dem Parlour-Cottage (Abb. 14), Mietpreis pro Woche 6 Schilling bis 6 Schilling 6 Pence; vereinzelte Häuser machen bezüglich der Raumzahl eine Ausnahme, sie wurden als Wohnungen für den Arzt, den Geistlichen und die höheren Angestellten der Leverschen Werke erbaut und fallen also nicht unter die Kategorie der Arbeiterwohnungen. Bei der einfacheren Klasse der Cottage enthält das nicht unterkellerte, gegen Bodenfeuchtigkeit aber hinlänglich durch Isolierschichten gesicherte, eine Stufe über dem Terrain liegende Erdgeschoß einen größeren Koch-Wohnraum von mindestens 15×18 englischen Fuß (4,6×5,5 Meter), Scullery (Abwaschküche) mit Waschkessel und Ausguß, Badezimmer mit Warmwasserzuleitung von der Scullery her, Speisekammer und kleines Entree vor der Treppe. Kohlenraum, Werkzeugkammer und Abort sind entweder ganz vom Hause getrennt an der Hofmauer an- oder, wenn im Hause befindlich, so eingebaut, daß keinerlei Gasentwicklung im Klosett (Anschluß an Kanalisation wurde schon bei Anlage der Niederlassung, unterschiedlich zu mancher stolzen kontinentalen „Villenkolonie" vorgesehen*) entstehen kann. Das im Dachstuhl eingebaute Obergeschoß hat drei heizbare, gut ventilierbare Schlafzimmer. Abbildungen 13 und 15 geben den Schnitt eines Cottage und eines Parlour-Cottage, aus denen die vollständig ausreichenden

* Gerade in diesen hygienisch außerordentlich wichtigen Dingen zeigen sich die Schwächen umfangreicher, neuer baulicher Anlagen. Bei sämtlichen „Villenkolonien" an Münchens Peripherie spielt die „Grube" noch immer ihre alte Rolle. Das sind ja für so viele Architekten „kleinliche Nebensachen", wenn nur die Häuser ordentlich Figur machen. Die Behörden aber, die hierauf bei Bau-Erlaubniserteilungen offenbar nicht den nötigen Wert legen, zeigen lediglich, wie rückständig man im allgemeinen ist, als ob nicht derlei ständige, ihren widerwärtigen Einfluß bemerkbar machende Einrichtungen, wie Gruben oder gar Versitzgruben, mindestens ebensosehr ins Gewicht fallen als Vorkehrungen gegen Feuersgefahr und so weiter.

Stockwerkshöhen, 2,50 Meter, ersichtlich sind. Die Ventilation der Räume leidet darunter nicht im geringsten, denn alle Fenstermaße sind so gehalten, daß reichlicher Luftzutritt gesichert ist. Außerdem wirken die keinen Platz versperrenden Kamine vorzüglich als Abfuhrwege der verbrauchten Luft. Bemerkenswert ist die Führung der Züge, wie sie aus Abbildung 15 hervorgeht, außerdem die Ausbildung der Kamine über Dach, die nicht wenig zur Totalerscheinung der Bauten beiträgt. Die Treppen, einfach aber hübsch durchgebildet, sind nicht über 70 Zentimeter breit und nehmen vermöge der mäßigen Stockwerkshöhen wenig Raum ein. Geradezu frappierend wirken die stark durchlichteten Zimmer durch ihre nichts weniger als ärmliche Ausstattung. Fast nirgends fehlt es an bequemen Sitzgelegenheiten. Der „Cosy-Corner“ (der gemütliche Winkel) rechtfertigt durchwegs seinen Namen und spricht von geordneten Verhältnissen. Billig aufgeputzte Stücke, wie man sie in bürgerlichen Wohnungen häufig trifft, gehören zu den ungewohnten Erscheinungen. Der praktische Arbeiter entwickelt nach dieser Seite wie nach vielen anderen oft weit gründlicheres Verständnis als der Bourgeois, der in Bezug auf Qualität seiner Bedarfsartikel häufig total urteilslos und damit zufrieden ist, „wenn's nach etwas aussieht“. Die Wände sind durchwegs tapeziert, mit Bildern geschmückt. Überall tritt auch die Vorliebe des Engländers für blühende Pflanzen zu Tage. Bücherschrank und Klavier sind keine seltenen Erscheinungen, der gedielte Fußboden ist mit großen Teppichen belegt, die Fenster mit sauberen weißen Vorhängen versehen, kurzum: durchwegs tritt ein wohltuendes Verständnis für den Wert behaglicher Wohnlichkeit zu Tage, die sich nur da entfalten kann, wo nicht der größere Teil des Verdienstes in Alkohol umgesetzt wird. Der Eindruck, als hätte man es hier mit Wohnungen der Besitzlosen zu tun, kommt gar nirgends auf. Und

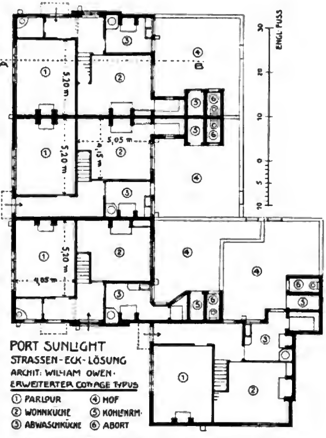


Abb. 14. Port Sunlight, Arbeiterwohnhäuser, Parlourtypus

welchen Einfluß übt dies alles nicht auf die heranwachsende Generation aus! Sie wird sich zum wohlhabenden Arbeiterstand entwickeln, der vermöge der am Orte selbst gebotenen Bildungsmöglichkeiten* sich zu einem Grade von Tüchtigkeit emporschwingen muß, so daß die Bezeichnung „Arbeiter“ zum Ehrentitel wird. Vor allem ist durch diese Art des Wohnens der ewigen Ab- und Zuwanderung der Arbeiter und damit einem Übelstand vorgebeugt, der an den meisten Orten der kulturellen Entwicklung des ganzen Standes hemmend den Weg vertritt. Die auf solche Weise seßhaft gemachte Bevölkerung gewinnt ganz von selbst das richtige Interesse daran, die errungenen Vorteile durch die erforderliche Mitarbeit an industriellen Unternehmungen zu unterstützen, deren Prosperität gleichbedeutend mit der

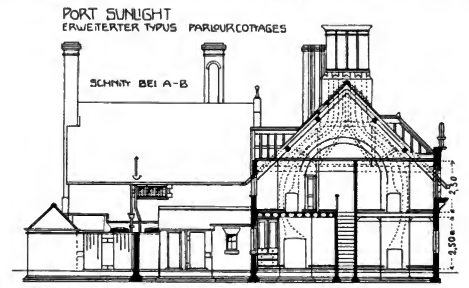


Abb. 15. Port Sunlight. Schnitt durch ein Haus vom Parlourtypus, William Owen, Architekt

eigenen ist. Schließlich weist die Sterblichkeitsstatistik, das Zurückgehen der Tuberkulose-Erkrankungen, die Zahl der Geburten, das Nichtvorhandensein unehelicher Kinder, das sozusagen auf den Nullpunkt zurückgeschraubte Vorkommnis krimineller Fälle auf ganz positive Errungenschaften hin, die nur einer allseitigen Erstarkung zu danken sind.

Die künstlerische Stärke der baulichen Erscheinungen von Port Sunlight ist wohl vielfach nicht ganz richtig bewertet worden. Sie kommt im vollsten Maße zur Geltung da, wo mit den einfachsten Mitteln gerechnet wurde, ist

* Die in Port Sunlight vorhandenen Bildungsanstalten ermöglichen die ganze Stufenleiter des Entwicklungsgangs, vom Kindergarten angefangen bis zur Universitätsreife. Hoffentlich trägt dieser Umstand nicht dazu bei, den sicher gestellten Arbeiter auf Wege zu führen, die das „gebildete Proletariat“ vermehren, die Zahl der brauchbaren Hände vermindern und eine Gesellschaftsschicht schaffen, deren Hader mit dem Schicksal lediglich dem Bestreben zuzuschreiben ist, nicht durch praktisches Arbeiten den „Struggle of life“ zu überwinden. Schließlich ist nicht das „Mehr sein“ der Kern des Lebens, sondern das „Glücklich sein“.

aber anderseits recht zweifelhaft, wo man in Anlehnung an berühmte Vorbilder zu wirken versuchte. Gegen die technische Ausführung von gotischen Details zum Beispiel, wie sie an Häusern der Cross-Street, erbaut von Grayson und Ould, bei den zierlichen Dachfensterbekrönungen, bei Gesimsen und Lisenenwerk vorkommen, gegen die Ausführung abgetreppter oder geschwungener Giebelformen, wie sie sich in Wood-Street (Architekten Grayson und Ould) und Park Road (Architekten W. und S. Owen), weiters Ecke von Bridge-Street finden, läßt sich nicht der geringste Einwand erheben, indes ist ihre Verwendung bei Gruppenbauten, deren einzelne Teile kleine Häuser sind,



Abb. 16. Port Sunlight, Arbeiterhäuser, Cottagetypus, W. und S. Owen, Architekten

nicht in dem Maße berechtigt, als es allenfalls bei großen Herrensitzen der Fall sein mag, obschon auch an diesen bei neuzeitlichen Bauten historische Stilformen durchaus nicht das Alpha und das Omega zu bedeuten brauchen, wie zum Beispiel derartige Schöpfungen von Baillie Scott deutlich beweisen. An einigen Häusern sind zum Beispiel vortrefflich genau gearbeitete Formsteine für die fein profilierten Doppelfenster und Hausflurgewände und deren aus keilförmigen Werkstücken gut verfugten Stürze verwendet. Die Zierlichkeit und Güte der Arbeit anerkannt, ist es anderseits aber doch fraglich, ob dergleichen unnötige Verteuerungen der Bauten zu rechtfertigen sind, zumal ihre Wirkung, nur ganz von nahe gesehen, sich geltend macht. Weitaus zweckdienlicher als Erscheinung ist die Art jener Häuser, die nach bäuerlichen Originalen, besonders den alten, sehr schönen Riegelbauten in Kent, Sussex,



Abb. 17. Port Sunlight, Gruppenbau von fünf Häusern, Cottagetypus, Douglas und Fordham, Architekten

Chestershire und so weiter entstanden (Abb. 1 bis 9). Ein gerade bei dieser Art von Häusern aus der Konstruktion hervorgehendes Wirkungsmoment ist das Auskragen der Obergeschosse, das Gelegenheit zu geeignetem Abschluß darunter liegender Erkerausbauten bietet. Die zum Teil mit Schlinggewächsen aller Art überwucherten Fronten wirken dadurch außerordentlich malerisch, wie denn überhaupt die architektonische Bildwirkung vielfach eine überraschend schöne und abwechslungsreiche zu nennen ist. Kostspielige Beigaben freilich, wie zum Beispiel geschnitzte und durchbrochene Giebelbretter, den alten Originalen in Cranbrock, Penshurst, Tonbridge, Mayfield nachgebildet, weiters reliefierte Stuckfüllungen zwischen den Riegeln oder aus Vollholz in derber Behandlung hergestellte Konsolen und so weiter können auch nur da bei Arbeiterhäusern Verwendung finden, wo der Bauherr mit den Mitteln nicht allzu scharf rechnet und seiner in der Jugend stark ausgesprochenen Freude am Bauen auch in späteren Jahren nicht entsagt hat. Neuerdings ist vielfach auch der in den Grafschaften Kent und Sussex (zum Beispiel Goudhurst, Horsmonden und so weiter) öfters angewandte Ziegelbehang der Außenwände wieder zu Ehren gekommen. Großes Geschick verraten durchwegs die massigen Dachlösungen und die Ausbildung der in dieselben sich einfügenden, nirgends stark über die Mauerflucht vorspringenden Giebel. Zusammen mit den weit über Firsthöhe emporragenden Schornsteinen tragen gerade diese Teile nicht wenig zu der Erhärtung der Ansicht bei, daß die Wirkung des Hausbaus, zumal des freiliegenden, keineswegs von irgend welchen Details abhängt, sondern ausschließlich in der Ausbildung der Massen, in der Entwicklung einer guten Silhouette beruht. Die



Abb. 18. Port Sunlight, Gruppenbau von sieben Häusern, Parlourcottagetypus, J. J. Talbot, Architekt

detaillosesten Häuser, an denen ausschließlich das architektonische Dispositionsvermögen, das Empfinden für kubische Wirkung zum Ausdrucke kam, sind in Port Sunlight die weitaus geglücktesten Leistungen. Wo die Gruppierung es mit sich brachte, daß die Haustüren ein Schutzdach bekommen konnten oder mehrere Hauseingänge zusammengelegt wurden, sind trotz aller Einfachheit ganz entzückende Dinge entstanden. Die Haustüre, mag sie auch sonst noch so schmucklos sein, weist überall eine gute Gliederung meist zusammen mit einem Oberlicht auf und der noch vielfach in England gebräuchliche Türklopfer bot ebenfalls Gelegenheit, gut entwickelten Formensinn auch am bescheidenen Gebilde zu offenbaren. Wohltuend berührt es, jeden in Frage kommenden Teil in richtiger Weise gewürdigt zu sehen. Man merkt es an allem, daß hier der Bauspekulant keine Rolle spielte, daß nichts modern Überhastetes, Überhudeltes vor der Kritik des Bauherrn in Anwendung treten konnte, daß es vielmehr darauf ankam, wirklich gute Arbeit zu liefern. Wie in der ganzen durchdachten Weise der Gesamtanlage sich eine Gesinnung kundgibt, die von echtem Seelenadel des Begründers spricht, so ist auch sein Werk geartet: das scheinbar Nebensächliche steht in keinem Punkte hinter den Haupterfordernissen zurück. Das ist beim Spekulationsbau nie und nimmer der Fall.

Natürlich konnte bei einer so weitsichtig angelegten Unternehmung auch das nicht fehlen, was außer dem Wohnbedürfnis an allgemeinen Wohlfahrtseinrichtungen in Frage kam. Das sind in erster Linie Schulhäuser für

Kinder und Studienanstalten für Erwachsene. Abbildung 24 gibt den Grundriß des älteren, bei Dell Bridge gelegenen Volksschulhauses, Plan 2, Abbildung 25, die Ansicht desselben. Unmittelbar daran stößt eine äußerst reizvolle Parkanlage. Da es binnen kurzer Zeit dem Bedarf nicht mehr genügte, wurde ein zweites erbaut, so daß die mehr als tausend Schüler betragende Jugend vorerst reichlich Platz hat. Die Vermeidung mehrstöckiger Aufbauten hat außerordentliche Vorteile dadurch, daß die Anlage großer Treppenhäuser vermieden, die rasche Entleerung der Klassenzimmer durch zahlreiche Ausgänge ermöglicht ist, wobei Knaben und Mädchen gesondert ihrer Wege gehen. Äußerst praktisch ist die Anlage geräumiger Kleiderablagen. Alle auf



Abb. 19. Port Sunlight, Arbeiterhäuser, Parlourtypus, W. und S. Owen, Architekten

Hygiene abzielenden Vorkehrungen sind aufs beste berücksichtigt. Sieht man die wohlgepflegten und sauber gekleideten Kinder zu Spielen oder bei Festlichkeiten versammelt, so denkt man an alles andere eher als an den Nachwuchs von Fabriksarbeitern. Das „Girls Institute" (Plan 6, Abb. 26) enthält im Erdgeschoß die Verkaufsläden der Lebensmittelgenossenschaft, aus denen die Arbeiter ihre sämtlichen Nährstoffe zu billigen Preisen beziehen.* Im ersten Stock liegen die schönen Unterrichtsräume. Das Technical Institute (im Plan das Gebäude unter dem Wort „Gymnasium")

* Auch ein Hinweis für Villenkolonien, wie man sich auf Basis gemeinschaftlichen Zusammenwirkens zu helfen im stande ist. Manche Villenkolonien leiden geradezu unter dem Mangel zweckdienlicher oder der Unzulänglichkeit vorhandener Nahrungsmittelhandlungen, an deren hohe Preise sie ständig gebunden sind. Freilich ist bei den Arbeitern meist ein höheres Verständnis für gemeinsame Interessen vorhanden als unter den „Villen"besitzern großstädtischer Vororte, wo es selbst bei den einfachsten gemeinsamen Unternehmungen nicht an Zänkereien um den Vorrang fehlt. Die Worte: „Einigkeit macht stark" treffen eben auch in diesem Fall zu.



Abb. 20. Port Sunlight. Arbeiterhaus, Parlourtypus, W. und S. Owen, Architekten



Abb. 21. Port Sunlight, „Das Brücken-Wirtshaus", Grayson und Ould, Architekten



Abb. 22. Port Sunlight. Erdgeschoß: Räume der Employees Co.operative Stores, Douglas und Fordham, Architekten

ist der Heranbildung der männlichen Jugend in naturwissenschaftlichen und technischen Lehrgängen gewidmet. Für die künstlerische Erziehung wirkt die „Arts and Crafts Guild", begründet von Mr. Blomfield Bare, Vorstand der von Lever ins Leben gerufenen „Arts and Crafts School"; an ihren Unterrichtskursen beteiligen sich übrigens nicht bloß junge Leute, sondern auch Arbeiter in ihren freien Stunden. Der Unterricht findet seinen stärksten Ausdruck in Lehrwerkstätten. Eine „Free Library" ist zu allgemeiner Benützung von morgens bis abends geöffnet. Sie enthält gleichzeitig ein kleines Museum der bildenden Künste. „Mens Sozial Club", ein reizender Riegelbau von Grayson und Ould, enthält Gesellschaftslokalitäten für Männer, geräumige, mit Zeitschriften aller Art ausgestattete Lesezimmer, Billardsaal etc. Kneipzimmer, ohne die ein solches Institut in den Ländern deutscher Zunge schwerlich bestünde, fehlen. Wer leiblichen Bedürfnissen dieser Art huldigt, findet in dem reizenden „Bridge Inn" (Abb. 21, Plan 11) ein vorzügliches Restaurant, wo gleichzeitig auch billige, sehr saubere Fremdenzimmer zu haben sind. Plan 14 und 6 bezeichnen die ausgedehnten Spielplätze für Knaben und Mädchen. Der Platz dicht bei der höheren Mädchenschule ist dem Lawn-Tennis gewidmet. Plan 13 gibt den großen Spielplatz der Erwachsenen, die im „Gymnasium" (Plan 5) bei schlechtem Wetter und im Winter ihre körperlichen Übungen betreiben, zu denen übrigens auch die Exerzizien einer wohlorganisierten, einheitlich uniformierten Feuerwehr gehören. Zu den Erholungen geistiger Art zählen die musikalischen Abende



Abb. 23. Port Sunlight, Postgebäude, Grayson und Ould, Architekten

eines zahlreichen, aus Männern und Frauen bestehenden Orchesters, dem ein tüchtiger Dirigent vorsteht. Für szenische Aufführungen, die freilich nur während der warmen Monate vor sich gehen können, dient das „Auditorium" (Plan 4), das einzige in England bestehende Freilufttheater, das, am Hange einer Bodensenkung gelegen, in durchaus origineller Weise das Problem gelöst zeigt, wie sich eine für große Zuschauermassen berechnete Lokalität in Eisenkonstruktion ausführen läßt. Architekten waren Grayson und Ould. Für Konzerte, Vorträge und so weiter dient Gladstone Hall (Plan 3), ein riesiger Saalbau mit großer Bühne; außer den Aufführungszeiten wird der Hauptraum als Speisesaal für die ledigen männlichen Arbeiter der Leverschen Werke benützt. Die Küchenanlage ist eine mit allen Vorrichtungen, die der Zweck erfordert, aufs beste bedachte Einrichtung, nicht minder die vorzüglichen Lavatorien. Gleichen Zwecken dient die für die unverheirateten weiblichen Arbeiter erbaute riesige Hulme Hall (Plan 10). Es ist ein Anblick erfreulicher Art, in diesen zwar einfach, aber gediegen ausgestatteten, in weitem Bogen überwölbten Hallen Hunderte junger Mädchen, deren ganzes Aussehen und Auftreten nichts von mühseliger und angestrengter Arbeit erzählt, beim Mahle vereinigt zu sehen. Diese Restaurationshäuser waren eine Notwendigkeit, da durchaus nicht alle Leverschen Angestellten in Port Sunlight, sondern auch im nahen Birkenhead wohnen.

Hygienischen Zwecken dient außer dem selbst in den kleinsten Cottages vorhandenen Wannenbad ein großes Freiluftbad (Plan 7), dessen elliptisches

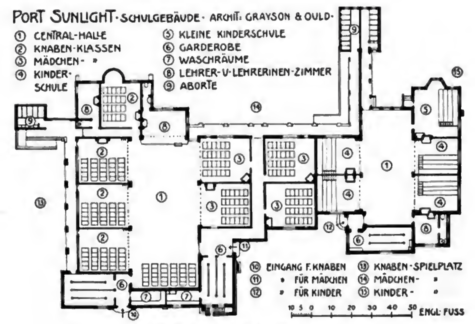


Abb. 24. Port Sunlight, Grundriß des Schulgebäudes in Park Road

Bassin einen Längsdurchmesser von etwas über 30 Meter, einen Querdurchmesser von 23 Meter hat. Rings um dasselbe gruppieren sich Ankleidezellen, Räume mit Duscheapparaten und so weiter, beschattet von breit-



Abb. 25. Port Sunlight, Schulhaus in Park Road, Douglas und Fordham, Architekten

wipfeligen Bäumen. Als letztes, der ganzen Gemeinde gewidmetes Gebäude ist schließlich noch die von W. und S. Owen erbaute Christus-Kirche, eine dreischiffige, massiv steinerne Anlage (innen zirka 50 Meter lang) mit breit ausladendem Transept (zirka 30 Meter im Lichten) und polygonal geschlossenem Chor, alles in den Formen englischer Spätgotik gehalten, zu nennen. Projektiert ist außerdem noch ein umfangreicher Krankenhausneubau. Aus dem Gesagten geht hervor, daß dieses „Arbeiterdorf“ Einrichtungen für private und öffentliche Wohlfahrt besitzt, wie sie nicht überall in Städten von weit größerer Bevölkerungsziffer sich finden. Noch sind eine ganze Reihe



Abb. 26. Port Sunlight, „Girls Institute“, Douglas und Fordham, Architekten

von Grundstücken unbebaut, indes ruht die weitere Tätigkeit nicht einen Augenblick.

So wurde ein früher ödes, unbenütztes Stück Land durch die Tatkraft eines einzigen Mannes, dessen geistige Größe sich auch in seinen die Arbeiterwohnungsfrage betreffenden Abhandlungen kundgibt, zu einem blühenden Gemeinwesen umgeschaffen, das, besser als irgend ein bildhauerisches Monument mit den obligaten allegorischen Figuren es zu tun vermag, den Namen Lever in hervorragender Weise unter die wahren Wohltäter der Menschheit versetzt. Möchten die Volksbeglücker aller Nationen sich daran ein Beispiel nehmen!

Abgesehen von allem übrigen ist hier wie in Bournville der Beweis erbracht, daß die Anlage großer industrieller Etablissements keineswegs die



Abb. 27. Port Sunlight, Christ Church (Baukosten 40.000 Pfund), W. und S. Owen, Architekten

Landschaft zu verunzieren braucht, wie es leider meist der Fall ist, sondern daß sich solche mit menschlichen Wohngelegenheiten in einer Weise zusammenschließen lassen, die als ästhetisch geglückt bezeichnet werden muß. Auch in dieser Hinsicht sind die beiden „Arbeiterdörfer" Taten, die ganz neue Perspektiven eröffnen und geeignet erscheinen, in den großen Fragen der Zukunft wie eine Erlösung von bisherigen Gepflogenheiten zu wirken.

Mit der Begründung und dem Ausbau von Port Sunlight allein ist indes die Tätigkeit seines Schöpfers keineswegs abgeschlossen. Nicht nur die Lage der Fabriksarbeiter ist in der weitaus überwiegenden Zahl der Fälle eine durchaus unwürdige, das gleiche gilt in nicht geringerem Maße von den Landarbeitern. Bauernhäuser gibt es zwar in England noch genug, allein sie datieren aus einer Zeit, wo es auch noch Bauern gab. Heute werden die Güter der Großgrundbesitzer ausschließlich durch Pächter bewirtschaftet, die keineswegs mit der Scholle, die sie bearbeiten, eins sind, sondern ihr lediglich das abzugewinnen versuchen, was zur Existenz nötig ist, daher denn keineswegs überall eine rationelle Kultur und Pflege des Bodens Platz greift. Natürlich unternimmt der Pächter keinerlei Wohnverbesserung für den bei ihm in Dienst stehenden Arbeiter. Ebensowenig bekümmern sich die adeligen Grandseigneurs um deren Wohl- oder Übelbefinden, daher denn letzteres weitaus im Übergewicht ist. Zu einem Mr. Lever gehörenden Gute zählt das nicht sehr weit von Port Sunlight, auch in Chestershire gelegene Dorf Thornton Hough, das ausschließlich von ländlichen Lohnarbeitern besiedelt ist. Was den Arbeitern in Port Sunlight geboten wurde, ist, wenn auch

nicht unter gleichzeitiger Schaffung so vieler Wohlfartseinrichtungen, aber immerhin vorzüglicher Unterrichtsgelegenheit in einem neuen, sehr schönen Schulhause, auch den Bewohnern des genannten Dorfes geboten worden. Die malerischen alten, von Efeu und Rosen umrankten Häuser daselbst waren ihrer größeren Zahl nach so baufällig, daß an ein Ausbessern in den meisten Fällen nicht zu denken war. Außerdem genügte der Belag der Wohnungen, in denen die Leute aufeinandergepfercht waren, den Begriffen von Hygiene und Sittlichkeit keineswegs, erzählt doch Lever selbst, daß zum Beispiel in einem Hause das Elternpaar und zehn Kinder in einer und derselben Schlafkammer kampierten. Was an Gebäuden älteren Ursprungs noch in leidlich baulichem Zustand war, wurde nach Tunlichkeit ausgebessert, den modernen Begriffen gesundheitlichen Schutzes gemäß neu hergerichtet, alles Unhaltbare aber durch Neubauten unter Beibehaltung des alten Dorfplans ersetzt und so der ursprüngliche Charakter gewahrt. Zwar kommt der Besitzer dabei günstigsten Falles zu einer einprozentigen Rente, indes zog er dies dem ständigen Wechsel der Arbeitskräfte oder der in absehbarer Zeit eintretenden Unhaltbarkeit der Dorfanlage vor. Tüchtige Architekten, wie William und Segar Owen in Warrington, Grayson und Ould in Liverpool, Douglas und Fredham in Chester, standen dem Bauherrn helfend zur Seite und schufen auch hier, freilich unter einem Kostenaufwand, der wohl zuweilen über das eigentliche Ziel hinausschießt, manches außerordentlich reizvolle Bild mit Häusergruppen, deren einzelne Glieder die gleichen innerlichen Vorzüge aufweisen, die den Arbeiterwohnungen in Port Sunlight eigen sind und sie als die höchstmögliche Erfüllung jener Pflicht erscheinen läßt, die gerechtes Empfinden und vor allem die Sorge um nationales Wohlergehen eigentlich jedem eingeben müßten, der sich großen Besitzes, erarbeitet und erhalten



Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig. Bildwirkerei mit Wappen und Porträten des Herzogs Georg Friedrich von Jägerndorf und seiner Gemahlin. Um 1580. Jägerndorfer Arbeit? (Kat. Nr. 9)

durch Besitzlose, erfreut. Patriotische Reden halten ist nicht schwer. Patriotisch und menschlich groß denken und handeln, wie Mr. Lever es tut, erfordert vor allem volle Einsicht in die ungeschminkten Tatsachen. Vor diesen freilich scheuen sich bekanntermaßen die meisten Menschen mit dem sehr bequemen Grundsatz: „Après nous le déluge".

DIE AUSSTELLUNG VON GOLDSCHMIEDE-ARBEITEN LEIPZIGER URSPRUNGS UND VON DEUTSCHEN BILDWIRKEREIEN DES XVI. JAHRHUNDERTS IM LEIPZIGER KUNST-GEWERBEMUSEUM ❧ VON EDMUND WILHELM BRAUN-TROPPAU ❧



SOLCHE Spezialausstellungen wie die im Leipziger Kunstgewerbemuseum im März dieses Jahres veranstaltete von Goldschmiedearbeiten Leipziger Ursprungs und aus Leipziger Besitz, sowie von deutschen Bildwirkereien des XVI. Jahrhunderts bringen unsere Wissenschaft immer ein gutes Stück vorwärts. Organisch entstanden an dem Orte, dessen alte künstlerische Vergangenheit untersucht werden soll, alles noch in demselben enthaltene Material sammelnd und im Zusammenhang mit der historisch-archivalischen Forschung erfüllen sie ihre Aufgabe vortrefflich. Es ist ungemein wertvoll und lehrreich, eine derartig lokal und künstlerisch geschlossene Gruppe zusammen zu sehen und zu studieren. Und durch den Vergleich mit anderen bereits bekannten Gruppen lernen wir viel Spezielles und Allgemeines kennen und erklären. Derartige Ausstellungen müssen durch genaue Kataloge gut erläutert und später nach gründlichen Studien in Sonderpublikationen festgehalten werden. So gewinnen wir zuverlässiges und klares Material. Gerade die Geschichte der Goldschmiedekunst hat in den letzten Jahren durch solche Spezialausstellungen wertvolle Bereicherungen erfahren. In Troppau hat die Ausstellung vom Jahre 1904 eine Reihe interessanter Aufschlüsse über die altösterreichische Goldschmiedekunst gebracht, dann folgte die Ausstellung schlesischer Goldschmiedekunst im Breslauer Museum, über die bereits die wertvolle historische Publikation von Hintze vorliegt und der das große Tafelwerk hoffentlich recht bald folgt. Im Vorjahr hat das Braunschweiger Museum für sein Land und seine Stadt dieselbe Arbeit geleistet. Die jetzt schon geschlossene Leipziger Ausstellung stellte nicht nur ausgezeichnet das Material für eine Geschichte der Leipziger Goldschmiedekunst zusammen, sondern hat auch über ein anderes bisher sehr vernachlässigtes Gebiet, die



Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig. Avers und Revers der silbernen Dreifaltigkeitsmedaille Hans Reichardts des Älteren, von 1569 (Kat. Nr. 153)

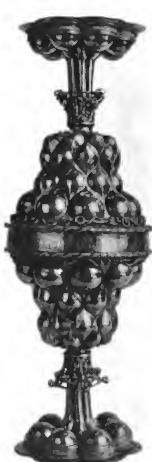
deutschen Bildwirkereien des XVI. Jahrhunderts, wertvolle Aufschlüsse gebracht. Auch hier war ein lokales Moment der Anlaß zur Ausstellung. Wustmann hat seinerzeit archivalische Notizen über den Leipziger Teppichwirker Seger Bombeck gebracht, von dem uns nun nicht weniger als fünf zum Teil datierte und signierte Arbeiten vorliegen, die ein klares und wertvolles Bild von der Art dieses tüchtigen Meisters geben. Die von Dr. Kurzwelly, dem zweiten Direktor des Leipziger Kunstgewerbemuseums, vorbereitete Arbeit wird alle Resultate zusammenfassend bringen. Aus dem Besitz des Delitzscher Magistrats tauchte ferner ein Bildteppich mit dem kursächsischen Wappen, dem Monogramm E W und dem Datum 1559 auf, der nach des Leipziger Stadtarchivars Wustmann Angabe eine Arbeit des Leipziger „Teppichtmachers" Egidius Wagner ist, welcher am 28. Jänner 1558 in die Leipziger Bürgerliste eingetragen wurde. Eine Reihe anderer Teppiche aus dem Beginn und der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts lassen sich als oberdeutsche Arbeiten erkennen, eine derselben mit Wappen Augsburger Geschlechter läßt sich wohl auf diese Stadt lokalisieren. Fränkisch ist ein bisher ganz unbekannter Gobelin von Schloß Mespelbrunn im Spessart, ein schon durch seine Dimensionen imposantes Stück, das 3·40 Meter hoch und 7·70 Meter breit ist, nach Kurzwellys Vermutungen vielleicht eine Lauinger Arbeit um 1565. Der Teppich zeigt die Familie des Peter Echter von Mespelbrunn inmitten eines rückwärts durch Zaun und Rosenbusch abgeschlossenen Gartens. Die Anordnung ist eine streng symmetrische. Vom Mittelpunkt aus, den ein von einem Pelikan gekrönter Brunnen einnimmt, steht rechts Peter Echter mit seinen fünf Söhnen hinter sich, links seine Hausfrau Gertraud mit ihren vier Töchtern. Links und rechts schließen die Reihe der Diener Michael Vetter und die Magd „Christina". Den Hintergrund bildet eine hügelige Landschaft mit Ortschaften, darüber schwebt in Wolken die Dreifaltigkeit. Über den Figuren sind die Wappen-



Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig. Revers der Medaille Hans Reichardts des Älteren auf Karl V. (Kat. Nr. 137)

schilder des Echter, seiner Gattin und der Ahnherren sowie Schriftbänder mit den Namen eingewoben.

So erhalten wir zum ersten Male die Möglichkeit, landschaftliche Gruppen unter der leider so kleinen Anzahl deutscher Renaissancegobelins zu fixieren. Eine Publikation wird auch die Nürnberger Arbeiten (so den herrlichen datierten Teppich der Nürnberger Lorenz-Kirche aus dem ersten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts) zu berücksichtigen haben. Schlesischen Ursprungs sind zwei Gobelins, die das Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau gesandt hat. Der eine derselben, bereits im Breslauer Jahrbuch II, Seite 106, abgebildet, ist eine Brieger Arbeit um 1566, mit den Wappen des Herzogs Georg II. von Liegnitz und Brieg (1547 bis 1586) und seiner brandenburgischen Gemahlin. Der zweite, der hier zum ersten Male abgebildet wird, zeigt das Wappen des Herzogs Georg Friedrich von Brandenburg und Jägerndorf in einem Laubkranz und die Porträtfiguren des Herzogs und seiner Gemahlin Sophie, die den Kranz halten. Die ganzen Figuren stehen inmitten hoher Blütenstengel auf tiefblauem Grunde. Der Teppich stammt aus der Brieger Kirche und dürfte um 1580 entstanden sein. Es ist wohl anzunehmen, daß derselbe auch in Jägerndorf angefertigt wurde. Ich habe bereits im Katalog der Ausstellung österreichischer Goldschmiedearbeiten, die das Troppauer Museum 1904 veranstaltet hat, auf die allerdings nur noch in wenig vorhandenen Belegen bezeugte Kunsttätigkeit der Brandenburger am Jägerndorfer hingewiesen. Urkundliches Material ist so gut wie gar keines vorhanden und wahrscheinlich in den Stürmen der Gegenreformation, als die Brandenburger vertrieben wurden, verloren gegangen. Das alte Schloß ist noch vorhanden, ein großer und immerhin respektabler, in den Formen allerdings einfacher Renaissancebau; auch einige Sgraffitogemälde in den Zwickeln des Arkadengangs im Schloßhof sind



Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig. Gebuckelter vergoldeter Deckelpokal aus Silber, Nürnberger Arbeit, XVI. Jahrhundert, Anfang (K. Nr. 188)

noch erhalten. Wir haben nun genug archivalische Notizen von den anderen kleinen deutschen Höfen des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts, die von der Existenz eigener Tapissiers* an denselben zeugen, daß wir mit einer gewissen Berechtigung annehmen können, der Teppich sei auch in Jägerndorf entstanden. Auch Masner nimmt an, der Teppich sei eine Widmung des Jägerndorfer Herzogs an das Brieger Haus. Allerdings lebte gerade Georg Friedrich selten in Jägerndorf, meist in seiner Stammresidenz Ansbach, aber die unleugbare Verwandtschaft des Teppichs mit dem bereits angeführten und in Brieg entstandenen spricht für den schlesischen Ursprung.



Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig. Reichgetriebene vergoldete Silberkanne mit ovalen Perlmuttereinlagen, Arbeit des Leipziger Goldschmiedes Elias Geyer, um 1610 (Kat. Nr. 49)

Die Leipziger Goldschmiedekunst ist in ihrer ganzen Entwicklung auf der Ausstellung vertreten. Es sind inklusive der Medaillen 130 Arbeiten. Weitaus überragt gegen das Ende des XVI. und in dem ersten Viertel des XVII. Jahrhunderts Elias Geyer seine Zunftgenossen, ein Meister ersten Ranges, der Bestellungen seiner Fürsten und seiner Stadt mit außerordentlicher Kunst ausführte. Meister ward er 1589. Die Leipziger Stadtbibliothek bewahrt von ihm einen silbernen Bibeleinband von vortrefflicher Arbeit. Seine besten Werke jedoch besitzt das königliche Grüne Gewölbe in Dresden und dank dem Entgegenkommen des Königs von Sachsen waren dieselben alle auf der Ausstellung und konnten mit dem

Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig. Vergoldeter und teilweise kalt emaillierter Straußenpokal, Arbeit des Leipziger Goldschmiedes Elias Geyer, um 1602 (Kat. Nr. 44)

* Den Namen des in den fränkischen Stammlanden des Herzogs tätigen Teppichwebers kennen wir durch Ehrenberg (Die Kunst am Hofe der Herzoge von Preußen 1899, Seite 115). Er heißt Hans Mülmann.



Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig, Silberne vergoldete birnförmige Abendmahlskanne mit getriebenen musizierenden Engeln, Arbeit des Leipziger Goldschmiedes Andreas Kaurdorf des älteren, um 1636 (K. Nr. 60)

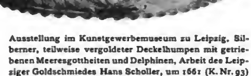
gleichfalls vertretenen Arbeiten Geyers, welche das Leipziger und Brüsseler Museum besitzen, verglichen werden. Ein Satz merkwürdig geformter, nämlich dreiseitiger konischer Nephritbecher des Grünen Gewölbes auf hohem dreieckigen Fuße zeigt die meisterhafte Beherrschung seiner Kunst durch Geyer. Die Umrahmung des Steingefäßes, der Fuß und Deckel sind reich geziert mit getriebenen Ornamenten aus Roll- und Blattwerk, Mascarons, Fruchtbündeln und Girlanden, teilweise mit figuralen Reliefs. Den Deckel krönen die vollrunde Figur einer Minerva mit Speer und Schild, eines Mars mit Schild und Speer oder eines Vogel Strauß. Dieselbe Straußbekrönung trägt der hier abgebildete Straußeneipokal um 1602 (Museum Brüssel), dessen Knauf ein Indianer auf einem hohen Fuß bildet. Das Silber ist vergoldet und wie bei einigen anderen Arbeiten Geyers mit Spuren von kalter Emaillierung. Ein Gegenstück zu diesem Pokal mit reich bemaltem Ei ist in der Sammlung Rothschild. Von edelster und kräftiger schwungvoller Form sind zwei Trinkgeschirre in Form eines Seepferds mit Perlmuttermuschel. Auf der Muschel steht der Neptun mit dem Dreizack (Grünes Gewölbe). Auch in Budapest ist ein derartiges Seepferd. Pendants zu denselben (gleichfalls im Grünen Gewölbe) bilden zwei Geschirre in Form eines vierflügeligen Greifen, der eine Hellebarde hält, mit abnehmbarem Kopf und einer Perlmuttermuschel als Schwanz. Zwei Flügel und ein Delphin dienen als Stütze. Eine reich und prächtig getriebene eiförmige Kanne von edler Form mit ovalen Perlmuttereinlagen auf Leib und Schulter zeigt auf dem zierlich und hoch geschwungenen Henkel wiederum einen Neptun, diesmal auf dem Delphin reitend. Zu dieser hier abgebildeten Kanne gehört eine große runde Platte aus reich mit Perlmuttereinlagen versehenem Holz, von orientalischer Arbeit. Rand und Mittelrosette bestehen aus prächtig verziertem und vergoldetem Silber und sind mit kleinen vergoldeten aufgenieteten Fröschen geziert. Die Rückseite zeigt in bunter Ölmalerei vier Meeresgötter auf



Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig. Vergoldetes silbernes Gießbecken mit getriebenen Jagdszenen, Arbeit des Leipziger Goldschmiedes Elias Geyer, um 1610 (Kat. Nr. 51)

Meereswogen. Die Kunstkammern der Fürsten und großen Herren jener Zeit waren ja reich an derartig montierten Raritäten fremdländischer Natur und Kunst. Ich erinnere an meine Besprechung ähnlicher Werke aus den Kunstkammern der Schaffgotsche und Trachenberg, die auf der Breslauer Goldschmiedeausstellung 1905 zu sehen waren (Kunst und Kunsthandwerk 1906, Seite 229).

Ein weiteres Beispiel bietet die Kassette des Grünen Gewölbes, von Geyer in Silber gefaßt, eine vorderasiatische Intarsiaarbeit des XVI. Jahrhunderts aus Perlmutter und Ebenholz, mit Rosetten und Blattzweigen. Offenbar diente die Kassette einem sächsischen Fürsten als Reisenecessaire. Sie enthält 34 Gebrauchsgegenstände, meist Speise- und Toilettegeräte von Nürnberger Arbeit, deren Formen nahe Verwandtschaften mit dem gleichzeitigen Pommerschen Kunstschrank und den Geräten im Lobkowitzschen Inventar zeigen. Es sind Salzfässer, Messer, Gabeln und Löffeln, eine Kristallkugel, Dosen, Tellerchen, eine Sanduhr, zwei schlanke venezianische Fadenglasflakons mit Stöpseln, ein Tinten- und Sandfaß, eine gravierte und grün gebeizte Beinbüchse mit Spielmarken, ein Muskatreiber und eine Schreibtafel etc. Ein großes ovales hier abgebildetes Gießbecken des Grünen Gewölbes, dessen Kanne leider nicht nachzuweisen ist, ist ein prächtiges Specimen der



Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig. Silberner, teilweise vergoldeter Deckelhumpen mit getriebenen Meeresgottheiten und Delphinen, Arbeit des Leipziger Goldschmiedes Hans Scholler, um 1661 (K. Nr. 93)

reifen und freien Kunst Geyers, auch technisch ein Meisterwerk. Um den ornamental mit Muschel- und Laubwerk getriebenen ovalen Nabel zieht sich eine umgehende figurenreiche Jagdszene. Kavaliere zu Pferde jagen mit Hunden, Degen und Spieß Hirsche und Eber. Den Rand zieren in breiten eleganten Rollwerkkartuschen Gruppen kämpfender Tiere, Cherubimköpfe und Mascarons. Diese und zwei außerordentlich weit hervorspringende Pferdeleiber in der Jagdszene sind separat getrieben und dann aufgenietet. — Aus der langen Reihe der tüchtigen Leipziger Goldschmiede des XVII. Jahrhunderts hebe ich noch drei hervor, die wohl die bedeutendsten und gesuchtesten waren. Zunächst Andreas Kaurdorf der ältere, welcher 1618 Meister wurde und aus dessen Werkstätte die birnförmige Abendmahlskanne der Evangelischen Hofkirche in Breslau stammt, die wir abbilden. Es ist dies eine bei den Leipziger Goldschmieden beliebte und öfters vorkommende Form. Kräftig ausgebaucht und vergoldet ist sie mit drei musizierenden nackten Engeln in Kartuschen getrieben, die bereits den entwickelten Ohrmuschelstil zeigen. Näheres über diese Ornamentik mag man in Neumanns großem Rembrandt-Werk nachlesen. Der Zwischenraum ist mit Engelsköpfen und Fratzen ausgefüllt. Die Deckelbekrönung bildet ein Pinienzapfen. Zu datieren ist die Kanne um 1636.

Aus dem dritten Viertel des XVII. Jahrhunderts stammt ein Abendmahlskelch (abgebildet) des Fürsten Stolberg im Schloß Roßla, der die Form eines Glasrömers imitiert. Er ist getrieben mit Engelsköpfen, Früchtenbündeln und Palmzweigen, dazwischen sind eine Reihe von Medaillons, Medaillen und Plaketten eingesetzt; an der kugeligen Kuppa sind es die Brustbilder Christi und fünf protestantischer Theologen aus jener Zeit, am walzenförmigen Schaft die Evangelisten, am Fuß ältere Silbermedaillen. Im Boden ist eine Luther-

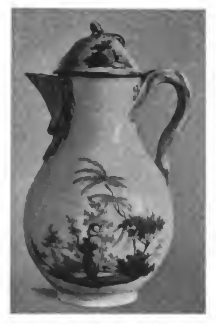
Medaille eingelassen, die durch eine vermittels eines Scharniers bewegliche Silbermedaille Papst Innozenz XI. von 1688 verdeckt ist. Der Kelch ist eine Arbeit des fruchtbaren Goldschmieds Balthasar Lauch, der 1670 in die Meisterliste eingetragen wurde.

Als dritter Meister, von dem gleichfalls zahlreiche Arbeiten noch vorhanden sind, sei Hans Scholler genannt, der 1642 Meister ward und von dem der hier abgebildete große, walzenförmige, zylindrische Deckelhumpen (um 1661) herstammt, welcher dem Kammerherrn von Winckler in Dresden gehört, ein Werk, das von der Trunkfreudigkeit des XVII. Jahrhunderts schon durch seine Dimensionen (Höhe 33,4 cm) zeugt. Die Laibung ist in flacher Treibarbeit mit einem lustigen Zug von Meeresgöttern, Hippokampen und Delphinen in hochwogender See bedeckt. Die Wölbung des Fußrandes und des Deckels trägt naturalistische Blütenzweigfriese. Den kugelförmigen Deckelknauf bekrönt ein Putto mit einer Girlande. Eine Gravierung um die Öffnung „Sibylla Winckler geborene Henninger anno 1671“ bezeugt, daß der Humpen seit seiner Entstehung im Besitz derselben Familie war.

Wissenschaftlich von höchstem Werte ist die erstmalige Zusammenstellung der Medaillen des älteren Hans Reinhardt. Die berühmte Dreifaltigkeitsmedaille desselben, ein Meisterwerk deutscher Goldschmiedekunst, ist längst berühmt und bekannt. Ältere numismatische Werke bilden sie ab, das Monogramm HR allerdings wurde früher auf einen Hans Reitz oder Rietz gedeutet, bis Gersdorf in den „Blättern für Münzfreunde“ 1872 den wackeren Leipziger Goldschmied in seine Rechte einsetzte. G. Wustmann hat dann im ersten Band des „Kunstgewerbeblattes“ (1835, Seite 161 ff.) ein reiches „urkundliches Material über Reinhardt veröffentlicht. Lepzcy hat in den Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums die Theorie eines Aufenthalts von Reinhardt in Wilna aufgestellt. Endlich hat Dr. Julius Cahn in den „Blättern für Münzfreunde“ 1905, Seite 3339 ff. zum ersten Male auf die verschiedenen Typen dieser Medaille aus den Jahren 1544, 1561, 1569 und 1574 sowie die Kopien aus dem XVII. Jahrhundert aufmerksam gemacht und das bisher einzig bekannte Exemplar von 1561 abgebildet. Die Leipziger Ausstellung hat nun noch eine neue Variante aus dem Jahre 1556



Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig, Silberner vergoldeter Abendmahlskelch in Römerform, Arbeit des Leipziger Goldschmiedes Balthasar Lauch, um 1696 (Kat. Nr. 68)



Kaffeekanne aus dem Jahre 1762 (Aus dem Werke über die kaiserliche Porzellanmanufaktur in St. Petersburg)

gebracht und außerdem von dem Typus des Jahres 1569, das bisher nur in dem Exemplar des Victoria und Albert-Museums zu London bekannt war, noch ein zweites gezeigt, das hier zum ersten Male abgebildete des Troppauer Museums mit der österreichischen Repunze von 1806. Der Corpus Christi ist auf demselben viel größer als auf den übrigen Typen. Die letzten Wochen haben die von Cahn gegebene Liste wieder um zwei Exemplare von 1544 erweitert, die des Wiener Kabinetts, von denen eines Domanig in seiner „Deutschen Medaille" unter Nummer 758 abgebildet hat. Auch die übrigen Medaillen Reinhardts waren in Leipzig vollzählig vertreten und wir dürfen von Grauls vorbereiteter Publikation wertvolle Aufklärungen erwarten, so über die Bedeutung der öfter neben dem Monogramm Reinhardts und dem Leipziger Beschauzeichen eingeschlagenen, respektive eingravierten Buchstaben HS, den Wilnaer Aufenthalt des Meisters etc. — Von den anderen Medaillen Reinhardts ist hier noch der Revers derjenigen mit dem Brustbilde Karl V. mit Szepter und Reichsapfel abgebildet. Er trägt in prächtiger Komposition und kraftvoller Modellierung den gekrönten Doppeladler mit dem spanischen Schild auf der Brust. Rechts und links das bekannte Symbol des Kaisers, die Säulen des Herkules und sein stolzer Wahlspruch PLVS OVLTRE. Zu beiden Seiten des Toisonordens stehen die Buchstaben HR des Künstlers.



Teller mit der Ansicht der kaiserlichen Porzellanfabrik in St. Petersburg, gemalt von J. Semenow (Aus dem Werke über die kaiserliche Porzellanmanufaktur in St. Petersburg)

Eine weitere Abteilung der Ausstellung enthielt Goldschmiedewerke fremden oder nicht nachweisbaren Ursprungs aus Leipziger Besitz. Die beiden Leipziger Universitätsszepter von 1476 sind zwar ohne Beschauzeichen, aber mit aller Wahrscheinlichkeit trotzdem Leipziger Arbeiten. Dasselbe gilt von einigen anderen wohl Leipziger Arbeiten, die ebenfalls aus der Zeit vor

einer geordneten und vorgeschriebenen Punzierung stammen. Eine sehr beachtenswerte Nürnberger Arbeit ist der hier abgebildete gebuckelte vergoldete Doppelpokal mit dem Leipziger Stadtwappen, aber mit Nürnberger Beschauzeichen, ein Besitztum des Leipziger Rates.

Wichtig für die Geschichte der österreichischen Goldschmiedekunst sind zwei teilvergoldete Haüfebecher, deren Rand mit Frührenaissanceranken graviert ist, und die der Mitte des XVI. Jahrhunderts angehören. Sie tragen das Salzburger Beschauzeichen, aber kein Meisterzeichen. Es sind mir noch einige andere Salzburger Haüfebecher von ähnlicher Form, teilweise prächtig emailliert, bekannt, die eine hohe Blüte der Salzburger Goldschmiedekunst in der Renaissancezeit bezeugen. Eine demnächst erscheinende Publikation dieser Arbeiten wird das gesamte mir bekannte Material in Abbildung und Beschreibung vorlegen.

Der große wissenschaftliche Gewinn, den die Leipziger Ausstellung gebracht hat, läßt hoffen und recht sehr wünschen, daß man in Bälde für andere Städte dieselbe Arbeit unternimmt, in erster Reihe für Dresden und dann auch für andere sächsische Städte wie Bautzen, Halle und andere, eine Aufgabe, der sich am besten das Dresdener Kunstgewerbemuseum unterziehen könnte.

PETERSBURGER PORZELLAN VON J. FOLNESICS-WIEN

DIE Verwaltung der Petersburger Porzellanfabrik hat kürzlich ein reich ausgestattetes Werk über die Geschichte dieser Manufaktur herausgegeben. Bei der geringen Kenntnis, die wir bisher über diesen Gegenstand hatten, scheint es uns am Platze, uns mehr mit dem Inhalt dieses grundlegenden Werkes zu befassen als mit dessen kritischer Beurteilung, und zwar nicht allein deshalb, weil es schwierig ist, über ein Werk, dessen Entstehungsbedingungen uns unbekannt sind, ein gerechtes Urteil zu fällen, sondern auch weil die Arbeit trotz augenfälliger Mängel so viel Neues bietet, daß sie unter allen Umständen als eine höchst dankenswerte bezeichnet werden muß.

An der Abfassung des Werkes, das bereits im Jahre 1900 in Angriff genommen wurde, ist eine Reihe von Mitarbeitern beteiligt, die vorwiegend dem Beamtenkreis der Fabrik selbst angehören. Dasselbe ist in russischer Sprache abgefaßt und präsentiert sich mit seinen nahezu 500 Illustrationen und zwölf Heliogravüren nebst Markentafel als stattlicher Folioband. Am Schluß befindet sich ein ausführlicher Auszug des Textes in französischer Sprache. Die ersten Anfänge der Fabrik stehen mit dem auch als Mitbegründer der Wiener Fabrik bekannten Christoph Konrad Hunger in Verbindung und



Vase aus dem Jahre 1762 (Aus dem Werke über die kaiserliche Porzellanmanufaktur in St. Petersburg)

fallen in die Regierungszeit der Kaiserin Elisabeth. Am 1. Februar 1744 schloß der in diplomatischer Mission in Stockholm weilende kaiserlich russische Kammerherr Baron Korff mit Hunger einen Kontrakt, worin sich dieser verpflichtete, in Petersburg eine Porzellanfabrik zu errichten. Er übersiedelte noch in demselben Jahre mit seinem Schwager Heinrichson, der Miniaturmaler war, von Stockholm nach Petersburg und begann gemeinsam mit dem Chemiker Winogradow, der ihm an die Seite gegeben wurde, die Errichtung einer Fabrik. Hungers Kenntnisse erwiesen sich aber nicht als vollkommen ausreichend und so übernahm Winogradow, nachdem er sich das, was ihm Hunger vermitteln konnte, zu eigen gemacht hatte, im Jahre 1748 selbständig die Leitung und Hunger wurde entlassen. Ein halbes Dutzend ziemlich schlecht geratener Tassen war der Erfolg dieser ersten langwierigen und sehr kostspieligen Bemühungen. Erst im Jahre 1751 war man über das erste Versuchsstadium hinausgelangt und konnte der Kaiserin die erste gelungene Tabatière überreichen. Zwischen 1751 und 1753 fanden wegen Unverläßlichkeit Winogradows verschiedene Besetzungen der Direktorstelle statt, die jedoch mit der Wiederanstellung Winogradows endeten, der jetzt in Nikita Woinow einen technischen Mitarbeiter erhielt. Als Brennmeister und Kapselmacher fungierte ein gewisser Christian Werner, außerdem waren zwei Maler, ein Modelleur und zwei Bossierer angestellt. In den nächsten Jahren arbeiten zwei Italiener, der Bildhauer Vistarini und der Modelleur Karl Monti, an der Fabrik. Die zwei ersten Maler waren die beiden Tscherssows, Vater und Sohn; jedoch bald wurden ähnlich wie in Wien Akademieschüler zur Porzellanmalerei herangezogen. Der Porzellanscherben glich anfangs mehr dem chinesischen als dem aus Meißen. Die Erde aus Gjel gab den Gegenständen einen etwas gelblichen, die aus Orenburg einen weißen, etwas bläulichen Ton. Bis 1753 wurden nur kleinere Gegenstände, wie Tabatièren, Tassen, Messer- und Degengriffe, Glocken, Ostereier,

Tabakpfeifen etc. gemacht und in der Weise der Meißener Vorbilder bemalt. Allmählich ging man aber zu größeren Gefäßen über und nachdem 1756 ein großer Brennofen erbaut worden war, konnte man daran gehen, ganze Speiseservice zu verfertigen. Ein Service mit Jagdszenen, das Fürst Dolgoruky erhielt, zählte zu den ersten gelungenen Arbeiten dieser Art. 1758 starb Winogradow und Woinow trat an seine Stelle. Gleichzeitig hatte ein Modelleur aus Meißen, Johann Gottfried Müller, seine Dienste angeboten und wurde als Arkanist angestellt. Nach dem Tode der Kaiserin, 1762, ging die Fabrik aus der Hofverwaltung in die des Staates über und erhielt in Professor Michael Lomonosow ihren Direktor.



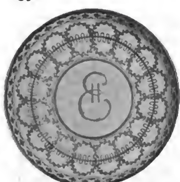
Leuchtervase aus dem Jahre 1762 (Aus dem Werke über die kaiserliche Porzellanmanufaktur in St. Petersburg)

Da die Bereitung der Farben großen Schwierigkeiten unterlag, suchte man sie aus dem Auslande zu beziehen und hatte namentlich in einem Hamburger Maler namens Grote, der auch einige Rezepte zur Verfügung stellte, einen hilfbereiten Vermittler. — Die einfarbige Malerei in Purpur, Grün, Schwarz oder Gold herrschte noch vor. In dieser Weise wurden Blumensträuße, Landschaften und später auch figurale Vorwürfe, wie Rokokofiguren, holländische Bauern- und Kriegsszenen in weißen Reserven auf vergoldetem Grund oder auf dem weißen Porzellan ausgeführt. Manchmal wurden auch die Innenflächen der Gefäße vergoldet. Eine besondere Gruppe bildeten die Chinoiserien. Auch Wappen, Monogramme und Miniaturmalereien, namentlich Porträte, kommen in dieser Periode bereits vor.



Teller aus dem Jahre 1762 (Aus dem Werke über die kaiserliche Porzellanmanufaktur in St. Petersburg)

Die Zustände an der Fabrik waren indes nach dem Tode Winogradows recht traurige geworden und besserten sich erst mit dem Regierungsantritt Katharina II. Die Kaiserin ernannte den Leutnant der Garde Alexander Tschepotiew zum Direktor und dieser brachte wieder einige Ordnung in den Gang der Dinge. Aus Wien kam Josef Regensburg, von dem dort weilenden Grafen Tschernyschew empfohlen, aus Meißen der Bildhauer Karlowsky und als Werkmeister, dem hauptsächlich die Bronze-



Tasse mit Unterschale und dem Monogramm der Kaiserin Elisabeth (Aus dem Werke über die kaiserliche Porzellanmanufaktur in St. Petersburg)

fassungen oblagen, wurde 1764 der Franzose Arnoult angestellt. Zur Heranziehung geeigneter Arbeitskräfte wurde eine Fabrikschule gegründet und auch an einen soliden Neubau der Fabrik geschritten; dieser wurde jedoch erst unter dem inzwischen neu ernannten Direktor Wiazemsky zu Beginn der Achtzigerjahre vollendet. Unter den Ausländern, die Wiazemsky anstellte, ist namentlich der Bildhauer J. S. Rachette zu nennen. Die Maler, die nach 1783 in der Fabrik arbeiteten und unter denen einige in der Miniaturmalerei Vorzügliches leisteten, waren aber sämtlich Russen. Zur selben Zeit wie in Wien trat ein sichtlicher Aufschwung ein. Die Produktion steigerte sich 1794 bis zu 38.000 Objekten im Jahre, wozu 657 Formen in Anwendung kamen und von denen 19.000 Stück mit Malereien verziert waren. Der Wert der Erzeugnisse belief sich nahezu auf 10.000 Rubel.

Als Vorbilder galten noch immer die Erzeugnisse des Westens. Antike Motive verdrängten die des Rokoko. Gleichzeitig begann man auf nationale Darstellungen größeren Wert zu legen und malte Völkertypen Rußlands, hauptsächlich nach einem Werke von Georgi, ferner russische Kaufleute und Gewerbetreibende auf die Porzellane.

Auch Zeitereignisse und Porträte, namentlich das der Kaiserin, bildeten den Schmuck zahlreicher Objekte. Das Service der „Jachten", das damals nach einem Meißener Vorbild ausgeführt wurde, erinnert an die Siege, welche Rußland zur See über die Türken errang. Andere Stücke verherrlichten in allegorischer Form die Taten der Kaiserin auf dem Gebiet der Politik und der Verwaltung. Arnoult modellierte prächtige Vasen, Armleuchter, Statuetten, Eßbestecke und so weiter. Der Einfluß von Sèvres kommt vielfach zur Erscheinung. Eines der schönsten und reichsten Service wurde 1784 ausgeführt; es bestand aus 973 Stücken, war für 60 Gäste berechnet und kostete 25.000 Rubel. Es ist mit antikisierenden Ornamenten verziert, die von antiken Köpfen unterbrochen



Teller (Aus dem Werke über die kaiserliche Porzellanmanufaktur in St. Petersburg)



Vase aus dem Jahre 1780 (Aus dem Werke über die kaiserliche Porzellanmanufaktur in St. Petersburg)

werden; der dazu gehörige Tafelaufsatz besteht aus sieben Gruppen und wurde von Rachette modelliert. Das Mittelstück bildet eine 62 Zentimeter hohe Statuette der Kaiserin auf einem von allegorischen Figuren flankierten Postament. Das Service befindet sich im Museum des Winterpalais, der Tafelaufsatz im Fabriksmuseum.

Ähnlich umfangreiche Service mit Tafelaufsätzen allegorisch-mythologischen Charakters wurden zur selben Zeit im Auftrag des Hofes zu Geschenkszwecken angefertigt. Werke Clodions, Falconets und des russischen Bildhauers Schubin sowie antike Statuen dienten hiebei als Vorbilder. Andere Service dieser Zeit sind mit Feldblumen oder mit Veduten, worunter nebst russischen Stadtprospekten namentlich solche aus Italien beliebt waren, geschmückt. Die Blumen erscheinen manchmal auf Goldgrund. Auch figurale Malereien, sowohl Allegorien als auch genreartige Sujets wurden ausgeführt. Neben der Plastik der Tafelaufsätze floriert auch eine selbständige Biskuitplastik, die namentlich in Porträtbüsten und Medaillons oft Vorzügliches leistet. Das Beste dieser Art ist auf Rachette zurückzuführen.

Auch unter der folgenden Regierung Pauls I. nahm die Fabrik einen ungestörten Fortgang; sie beschäftigte jetzt über 200 Arbeiter. Rachette stand noch immer an der Spitze der Bildhauer und Modelleure, die Leitung der Maler, die Brennöfen und das Laboratorium waren dagegen in russischen Händen. Müssen die künstlerischen Leistungen im allgemeinen als befriedigende bezeichnet werden, so waren dagegen die Resultate der Fabrik vom kommerziellen Standpunkt recht traurige. Die Preise waren unverhältnismäßig hoch, die Menge des nicht verkauften Porzellans nahm von Jahr zu Jahr zu, von 1797 bis 1801 stieg sie von 86.000 auf 141.000 Rubel. Aber mochten die finanziellen Ergebnisse auch noch so weit hinter einem



Solitär (Aus dem Werke über die kaiserliche Porzellanmanufaktur in St. Petersburg)

kaufmännischen Gewinn zurückbleiben, der Staat kargte nie mit seinen Mitteln. Im Jahre 1798 präsentierte der offizielle Protektor der Fabrik, zu dieser Zeit Prinz Jussupow, dem Kaiser ein neues Prachtservice, dessen Tafelaufsatz einen Apollotempel darstellte, in der Mitte die Statuette des Gottes, zu beiden Seiten allegorische Figuren, Nymphen, Vestalinnen und so weiter.

Von den um 1800 für den Kaiser hergestellten Servicen erinnerten die meisten in ihrem malerischen Schmuck an die in Italien empfangenen Eindrücke. Die Formen werden in dieser Zeit einfacher, an Objekten von mittlerer Größe werden zylindrische Wandungen bevorzugt. Kombinationen von Porzellan mit Bronze und schönen Steinsorten sind häufig. Ein Waschservice, das 1801 für die Kaiserin Maria Feodorowna bestellt wurde, wurde demjenigen nachgebildet, das die Königin Marie Antoinette der Gräfin Du Nord in Paris geschenkt hatte. Es wurde erst unter Kaiser Alexander I. beendet und befindet sich im Palais Pawlowsk in Petersburg. Einen Hauptstolz der Fabrik bildeten ungewöhnlich große dekorative Vasen von antikisierender Form; sie haben in der Regel breite Mündungen und überhöhte Henkel, die sich zum Vasenrand von oben herabbiegen, an Stelle der Henkel finden wir oft antikisierende schlanke Frauengestalten. Zu Ende der Regierung Alexanders I. erhalten die Vasen schlankere Formen. Daneben wurden aber auch in dieser Zeit noch weiter Vasen in chinesischer Art erzeugt. Zu Beginn der Regierung Alexanders I. trat an der Fabrik ein starker Personalwechsel ein. Gleichzeitig wurde von Professor Hattenberger, einem Mann,



Suppenterrine, um 1770 (Aus dem Werke über die kaiserliche Porzellanmanufaktur in St. Petersburg)

der sich besonders durch Anfertigung von Aquarellentwürfen im Empirestil für die Dekoration der Porzellane hervortat, ein neues Reglement ausgearbeitet, das der Kaiser 1804 bestätigte. Es wurde ferner beschlossen, drei Werkführer aus der königlichen Fabrik in Berlin nach Petersburg zu berufen. Einer derselben, namens Seifert, erbaute drei Brennöfen nach neuestem System, wodurch der Fortgang der Arbeiten in außerordentlicher Weise gefördert wurde. Guriew, der zu dieser Zeit trotz aller sonstigen Schwankungen in der Besetzung der wichtigsten Posten ununterbrochen die künstlerische Leitung der Fabrik in Händen hatte, verstand es, geeignete Talente heranzuziehen, deren Einfluß sich bald in erfreulicher Weise geltend machte. So berief er den Privatdozenten an der Kunstakademie Stephan Pimenow, der zu den besten russischen Bildhauern dieser Periode zählte, und ließ aus Paris den Maler Adams kommen. Als dieser den Erwartungen nicht vollkommen entsprach, bewarb er sich unter Zusicherung hoher Gagen um weitere Kräfte und erreichte es, daß 1815 der Porzellanerzeuger Peter Karl Landelle, der Dreher Ferdinand Davignon, der Dekorateur Denis J. Moreau, der auch Soldaten-, Landschafts- und Genremaler war, und Schwabach, genannt Fontaines, nach Petersburg kamen.



Teller, nach 1804 (Aus dem Werke über die kaiserliche Porzellanmanufaktur in St. Petersburg)

Die Farben wurden noch immer, wenigstens zum Teil, aus dem Ausland bezogen, und zwar aus Berlin und Paris.

Charakteristisch für die Porzellane aus der letzten Zeit der Regierung Alexanders I. ist das Auftreten kriegerischer Embleme an Tellerrändern



Vase aus dem Jahre 1828 (Aus dem Werke über die kaiserliche Porzellanmanufaktur in St. Petersburg)

und als Füllungsornamente, die durch eine gewisse Schwerfälligkeit der Komposition auffallen. Im übrigen werden nationale Typen häufiger, ebenso wie Typen aus der Armee und Porträte. Gleichzeitig fängt die Wiedergabe von Gemälden an, sich in den Vordergrund zu drängen, wobei das keramische Erzeugnis als solches an Bedeutung zurücktritt. Mehr als je blieben jetzt die bedeutendsten und gelungensten Erzeugnisse im Besitz des Hofes, während das Mittelgut als Geschenk an den hohen Adel verteilt wurde und nur das Minderwertige zum Verkauf an Private gelangte.

Das Todesjahr Kaiser Alexanders (1825) war auch das des Direktors Guriew. Die nächsten Jahre brachten abermals tief einschneidende Veränderungen sowohl in administrativer Beziehung sowie hinsichtlich des Personals. Man trachtete die Ausländer allmählich durch einheimische Kräfte zu ersetzen. Um 1844 waren fast sämtliche Bildhauer und Modelleure, Maler und Dreher Russen; aber wenige Jahre später sah man sich wieder genötigt, verschiedene Arbeitskräfte aus Sèvres heranzuziehen, so Jakob Dérivière und bald darauf die französischen Maler Boudet und Beaucé. In technischer Hinsicht wurden neuerdings die verschiedensten Versuche gemacht; so wurde 1836 Erde aus Limoges verwendet, um die Porzellane in ihrer Farbenwirkung den französischen zu nähern, um 1844 wurde Erde aus England bezogen. Der Stil der Arbeiten folgte hiebei fast stets den Modeströmungen des Westens. Das Neurokoko und der Naturalismus der Fünfzigerjahre herrschen vor. Nur ab und zu werden nationale Motive aufgegriffen, wie zum Beispiel das des „Kremlservices", komponiert nach einer silbernen russischen Platte des XVII. Jahrhunderts. Unter Alexander II. wurde nach Abgang Beaucés der Maler Lippold aus Dresden angestellt; unter den besten russischen Malern dieser Zeit sind dagegen Krjukow und Tytschagin für Figuren, Dudin für das japanische Genre und Nesterow zu nennen. — Zu Beginn der Siebzigerjahre wendete man sich auf

Wunsch der Kaiserin Vorbildern aus England zu und der Bildhauer Spieß mußte Modelle von dorther nach Petersburg bringen; aber weder dieser Versuch noch der, nationale Motive zu verwenden, führte zu günstigen Resultaten und die Preise, welche die Fabrik auf den Ausstellungen von 1861 und 1870 in Petersburg, 1863 in London, 1867 in Paris sowie der erste Preis, den sie 1873 in Wien errang, erklären sich mehr durch den Niedergang der Kunst im Westen als durch ihre positiven Verdienste. — Die folgende Zeit unter der Regierung Alexanders III. (1881 bis 1894) brachte nach technischer Richtung zahlreiche und eingreifende Verbesserungen sowohl hinsichtlich der Masse und der Farben wie in Bezug auf die Brandöfen. Nach künstlerischer Seite wurde durch Anstellung vorzüglicher Maler, wie Timofeiew für das Figurale, Lapschin für Ornamente, Lukin für Blumen und Suliman-Grudzynsky für Malereien unter der Glasur manches Gute erzielt. Was die Unterglasurmalereien betrifft, so wurden sie unter spezieller Leitung des dänischen Malers Liisberg an der Fabrik eingeführt und werden bis heute mit vielem Erfolg weitergepflegt. Nachdem Guriew 20 Jahre an der Spitze der Fabrik gestanden, nahm er im Jahre 1900 seinen Abschied und der gegenwärtige Direktor, Baron N. B. von Wolff trat an seine Stelle.



Platte aus der Zeit Alexanders I. (Aus dem Werke über die kaiserliche Porzellanmanufaktur in St. Petersburg)



Teller mit Soldatentypen aus der Zeit Alexanders I. (Aus dem Werke über die kaiserliche Porzellanmanufaktur in St. Petersburg)

Bezüglich des Markenwesens ist folgendes als das Wichtigste hervorzu-



Tischplatte aus der Zeit Alexanders I. (Aus dem Werke über die kaiserliche Porzellanmanufaktur in St. Petersburg)

heben: Für die Zeit der Kaiserin Elisabeth und Peters III. (1751 bis 1762) war der Reichsadler als Fabriksmarke üblich. Seit Katharina II. (1762 bis 1796) kam das Monogramm des jeweiligen Regenten als Fabriksmarke in Verwendung. Da jedoch die Magazine nach jedem Thronwechsel Weißporzellane der vorangegangenen Epoche enthielten, so kam zur alten Unterglasurmarke noch eine neue in Muffelfarben eingebrannte hinzu, die die Zeit der Dekoration bezeichnete. Der Reichsadler der ersten Periode ist entweder vertieft in die Masse eingepreßt oder in Schwarz oder Gold aufgemalt. Unter Katharina II. wurde das Monogramm der Kaiserin in Blau unter der Glasur angebracht. Objekte, die für die Hofküche angefertigt wurden, erhielten überdies die Bezeichnung „Hofküche" (pridworin). Bei kleinen Objekten, die nach Sèvres-Modellen erzeugt wurden, findet man neben dem Monogramm oft die Marke von Sèvres. Seit Paul I. (1796 bis 1801) erscheint die Krone über dem Monogramm. Unter Alexander II. und seinen Nachfolgern wurden die Marken in Chromgrün unter der Glasur angebracht, manchmal aber auch in Blau über der Glasur. Gegenwärtig ist eine braune Marke üblich.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

DAS KAISERIN ELISABETH-DENKMAL. Am 6. Juni wurde in Anwesenheit des Kaisers und des Hofes das Denkmal im Volksgarten enthüllt, das ein privates Komitee auf Grund einer sehr erfolgreichen Sammlung dem Andenken der edlen Märtyrerin errichtet hat. Die Künstler sind Oberbaurat Friedrich Ohmann für den Entwurf und Professor Hans Bitterlich für die Figur. Es ist ein Gartendenkmal mit allen Elementen einer Gartenstimmung. Im hohen Eisengitter des Volksgartens ist ein eigenes Tor eröffnet, von dem man über breite Parterreanlagen hinweg bereits den Blick auf das Denkmal hat, das sich in der Perspektive zwischen zwei hohe, jonisierende Säulen mit eirunden Vasen einordnet. Eine junge Lindenallee mit Sitzbänken führt darauf hin, an einem vertieften Rasen-

parterre vorbei, das die Figur im Verhältnis noch erhöht und einem viereckigen Bassin, in dem auf zwei viereckigen Ständern halbrunde Marmorschalen Wasserstrahlen emporsenden. Auch in zwei rechteckigen Marmoreinbauten, die hübsch mit Reliefs geschmückt sind, springt und fällt reichliches Wasser, unter anderm aus vier von Putten gehaltenen Urnen. Plätschern des Wassers und Gesang der Vögel, dazu reichlicher Blumenschmuck in Beeten, die in dem Marmor des baulichen Rahmens eigens ausgespart sind. Wasserpflanzen im großen Becken, grünes Rankenwerk über die Wände hin, mit dem Marmorornament wetteifernd, das auch zumeist Pflanzenmotive zeigt, sogar ganze Blumenkörbe, die als Eckabschlüsse der Hauptwände angebracht sind. Um die Statue her zieht sich im Halbkreis eine Wand, mit langem Inschriftstreifen unter der Attika, darauf die Worte: „Ihrer unvergeßlichen Kaiserin errichteten dieses Denkmal in unwandelbarer Liebe und Treue Österreichs Völker 1907." Abschließend die Jahreszahlen 1837 und 1898. Die grüne Umfassung bilden hohe Treillagewände, die sich mit Feldahorn füllen werden, und dahinter sollen fünf hohe Pappeln den Blick gegen die unruhigen Massen des Burgtheaters begrenzen. Die 2·50 Meter hohe sitzende Figur ist aus einem roh 15.000 Kilogramm, behauen 8.000 Kilogramm wiegenden Block Laaser Marmors gearbeitet. Der Künstler suchte nach einem Mittelweg zwischen der wirklichen Erscheinung und der monumentalen Wirkung und das führte ihn zur Stilisierung oder vielmehr Idealisierung. So hat er an der Haartracht wesentlich geändert und die Stirnfransen durch antikisierende Scheitel ersetzt. Auch das Gewand ist frei erfunden; der obere Teil mit den auf der Brust gekreuzten Vorderblättern und den weiten offenen Ärmeln erinnert am ehesten an ein japanisches Kimono; der untere Teil ist weitfaltig und drapiert sich gut. Der Schliff des Marmors weckt den Eindruck von seidenem Schimmer. Über der linken Schulter liegt ein leichtes Fransentuch, das auch die eine Lehne des einfachen Sitzes bedeckt. Auf der anderen Lehne liegen Rosen, daneben zwei Bücher, das



Vase aus dem Jahre 1830
(Aus dem Werke über die kaiserliche Porzellanmanufaktur in St. Petersburg)



Bemalte Figuren, modelliert von Spieß, 1864 bis 1866 (Aus dem Werke über die kaiserliche Porzellanmanufaktur in St. Petersburg)

obere offen. Die Kaiserin hat gelesen und sinnt nun, die Hände müßig im Schosse, still vor sich hin. Ein auffallendes Motiv sind zwei prächtige Leonberger Hunde, die beiderseits des Sockels ruhen, die Köpfe am Boden, und die Silhouette des Aufbaues ergänzen. Am Sockel ist eine graue Marmortafel eingelassen mit der Inschrift: „Elisabeth, Kaiserin von Österreich." Im Detail der Architektur hat Ohmann die verbrauchten Schulformeln gemieden; bloß die zwei Säulen gestattet er sich und in den beiden Brunnennischen sind die Reliefs in gewohnter Art als Füllungen verwendet. Die Flächen haben höchstens einzelne Kehlungen, eventuell ein fast nur angedeutetes Kymation. Nach genauem Soll und Haben ist es ein Vermittlungsstil, der aber doch den modernen Habitus anstrebt. Die Statue hält sich von Modernitäten frei. Als Material dienen für die Architektur mattweißer marmorartiger Kalkstein aus einem alten, wiedereröffneten Bruch zu Seghetta bei Trau, grauer Marmor von St. Veit an der Glan und wetterbeständiger schwedischer „Verdâtre", grau und weiß gestriemt mit grünlichem Stich. Die Kosten des Denkmals betragen 400.000, die der Parkanlagen gegen 100.000 Kronen.

WALLENSTEIN-BILDER. Der k. u. k. Restaurator Hermann Ritschl hat soeben eine Anzahl von Bildern des Wallenstein-Zimmers im Egerer Stadtmuseum, die vor einigen Monaten durch einen im Nebenzimmer ausgebrochenen Brand stark gelitten hatten, vortrefflich restauriert; darunter das bekannte Bildnis Wallensteins, das lange als „Kopie nach Van Dyck" ging und mit dem Graf Waldsteinschen auf Schloß Dux in Verbindung gebracht wurde, und zwei große Szenen der Ermordung. Eine der letzteren zeigt, wie der Herzog im Nachthemd von Macdonald und Deveroux mit Hellebarden getötet wird. Das Interieur ist umständlich abgebildet. Zwei eisenbeschlagene Koffer stehen im Zimmer, auf dem Tische liegt die sehr ansehnliche Uhr, die auf halb zwölf zeigt; neben der einzigen Kerze, mit dickem Lichthof um die Flamme, liegt die Lichtputze, neben dem Schreibzeug ein Zirkel, unter dem Bette Hausschuhe. Die Unterschrift lautet: „Wahre Abbildung der Execution so zu Eger den 25. Febr. Anno 1634 fürobergangen". Die Figuren sind bezeichnet als „Gewesenden Generalissimus Von Fridtlandt", „Herr Hauptmann Walder de Ebrevc" (statt Deveroux;

auf einer variierten Kopie des Bildes: „D'Ebroy") und „Herr Hauptmann Dionisio Magdaniel" (statt Macdonald; in der Kopie gar czechisiert „Magdaniek"). Die andere Szene („Wahre Abbildung der Jenigen Execution So zu Eger den 25 Februar Ao 1634 fürübergangen", bei den Figuren Ziffern zur untenstehenden Namensliste) stellt die Ermordung der Generale vor. Gedeckte Tafel, einzige Kerze, gezogener Degen, Musketenfeuer; nebenan die Küche, wo Rittmeister Neumann getötet wird. Der Kunstwert ist Null; es ist augenscheinlich lokale Malerei, die aber an Ort und Stelle kurz nach dem Ereignis entstanden sein muß, denn die Gemächer haben noch ihre Renaissancemöbel. Die späteren, noch populärer gefaßten Kopien, vielmehr Varianten, bei denen aber die Aktion genau beibehalten ist, haben schon Barockmöbel und anderes Kostüm. Diese Bilder sind nun wieder ganz hergestellt. In dem ruinösen Zustand befinden sich noch zwei Porträte: des sechsjährigen Wallensteins, von 1589, einst dem Sanchez Coëllo zugeschrieben, und das stattliche Bild der auch bei Schiller vorkommenden Bürgermeisterin Anna Margaretha Renner geborene Pachhälbel oder Pachhäubel. Hier fehlt die obere Hälfte ganz und wird nach den Photographien neu zu malen sein; das schöne Kostüm ist erhalten. Die Bilder hatten namentlich auch durch den metallischen Niederschlag von Dämpfen zu leiden, die sich aus geschmolzenem Zinngeschirr entwickelten.

CHARLES WILDA. In der Nacht zum 11. Juni ist dieser liebenswürdige Maler im Wiedener Krankenhaus den Folgen eines am 27. Mai erlittenen Schlaganfalls erlegen. Er war in Wien am 20. Dezember 1854 geboren und Schüler Leopold Müllers, dessen ägyptisches Erbteil er auch antrat. Sein „Arabischer Märchenerzähler" gewann ihm 1895 den Kaiserpreis. Dieses Wiener Ägypten um 1870, das ein volles Menschenalter währte, lebt eigentlich von Pettenkofen und ist ein brillantes Atelierprodukt, noch unberührt von den optischen Freiheiten der Neuzeit. Alfons Mielich ist der letzte Ausläufer, J. V. Krämer hat schon das Phänomen als solches auf ägyptische Motive anzuwenden versucht. Wilda nahm allerdings das Thema damals mit einer knisternden Jugendfrische auf, man liebte daran die neue Hand. Aber auch das frischgrüne Dorf, dem der Heimgekehrte sich wieder zuwandte, ließ man sich gern gefallen, obwohl es nach all der Wärme sogar auffallend kühl ausfiel. Wilda war jedenfalls ein ansprechendes Talent, das auch seinen regelrechten Weg der Ehren machte (1898 kleine goldene Staatsmedaille, 1900 Dobner-Preis, 1904 große goldene Staatsmedaille). Und er strebte nach Kräften ins Höhere. Seine preisgekrönte „Prinzessin Turandot" von 1904 war ein ganz neuartiges Unternehmen, vermutlich von Boutet de Monvel und irgend welchem Engländer angeregt. Eine märchenhafte Szene von größter Appetitlichkeit, ein ganzer Hofstaat in Gold und Juwelen, goldgelb die herrschende Farbe und ausgeführt mit der Zierlichkeit eines Juweliers. Es war ein Erfolg und nicht bloß bei den Unkritischen. Auf diesem Wege war sogar „modern" weiterzukommen. In der Tat sehen wir 1906 sein Bild: „Gulliver und die Riesenfräulein", allein dieses ist schon für die Vervielfältigung geschaffen und trägt mehr dem großen Publikum Rechnung. Es ist leicht ins Chinesische pointiert (Schlitzaugen und dergleichen) und mit einer glitschigen Glätte behandelt. Sein diesjähriges Bild: „ Prinz und Bauernmädchen" ist wieder künstlerischer beabsichtigt, das Märchenmäßige auch als malerische Stimmung ausgedrückt durch die wunderartige Plötzlichkeit der schwefelgelben Prinzenfigur in all dem dämmerigen Grau der Szene. Man merkt, daß das Anschlagen dieser gelben Note etwas Seltsames ankündigt. Immerhin ist der Einfall nicht ausreichend durchgeführt. Schade, daß dies sein Letztes bleiben sollte. Er war eine feine lichtempfindliche Natur und stand noch auf der Höhe des Schaffens. Er war innerlich noch lange nicht zu Ende.

DAS KIND. In der dem Kinde gewidmeten Ausstellung, welche die Rotunde füllt, erregt modernes Spielzeug bei Groß und Klein viel Gefallen. Wien ist auf diesem Gebiete jetzt weit voraus. Die für Edinburg geplante Spielzeugausstellung wird dies neuerdings bekräftigen. Auch Paris merkt es bereits und Fräulein Marie von Uchatius,

deren stilistische Spielzeugplastik im k.k. Österreichischen Museum so viel Aufsehen erregt hat, nimmt jetzt an der Seine eine glänzende Stellung als Spezialistin ein. In der Rotunde sieht man Arbeiten der Wiener Werkstätte. Im Vordergrund steht C. O. Czeschka, der in einer großen Vitrine eine ganze Schlacht ausgestellt hat, zwischen Rittern hoch zu Roß und Fußvolk, alles bis an die Zähne geharnischt. Die Figuren sind im lebensgefährlichen Handgemenge begriffen. Lanzen von allen Farben kreuzen sich, Schilder mit allerlei bunter Heraldik stemmen sich entgegen, Schwerter sind gezückt, Rosse überkugeln sich, Gefallene versuchen zu sterben. Und dabei sind es lauter einzelne Figuren, in der primitivsten Weise gestaltet und bemalt. Der Rumpf ist immer gedrechselt und sieht arg einem Kegel ähnlich, die Gliedmaßen und Waffen sind angeleimt. Und trotzdem ist eine eigene Art von Leben in den Figuren, wie ja in den Puppen des Puppenspiels auch, und ein naives Publikum kommt alsbald hinter die Güte dieses Ulks. Sehr putzig ist auch das von Kolo Moser ausgestellte Dorf. Lauter einzelne Häuser in allen Farben, ganz simpel im Blockstil gebildet und zu einer Gasse zusammengestellt, die auf einen Markt mit zweitürmiger romanischer Dorfkirche, Gemeindehaus und allem sonstigen Zubehör führt. Das Zusammenstellen dieser unverwüstlichen, in ihrem geometrischen Bestand unantastbaren Objekte ist gewiß ein großer Spaß für kleine Leute und ihr künstlerischer Instinkt geht dabei auch nicht leer aus. Auch die gedrechselten und effektvoll bemalten Kostümfiguren Mosers sind in ihrer Art vorzüglich. Der Begriff „Puppe" ist da gewissermaßen kristallisiert. Einige Damen dieses fleißigen Kreises haben sich durch Erschaffung solcher Figuren nützlich gemacht. Minka Podhajska zeichnet sich in Tieren aus, mit verstellbaren Gliedmaßen, und manche haben auch Humor im Leibe. Ein gewisser schwarzer Löwenpudel zum Beispiel erinnert auffallend an eine Kanone, in der die Protze steckt; natürlich vierfüßig, was viel zweckmäßiger ist als die Räder des wirklichen Geschützes. Ausnehmend heiter wirkt ein Aufzug von weißgekleideten kleinen Mädchen unter der Obhut zweier Gouvernanten von echter Typik, sie sind von Fanny Harlfinger-Zakucka. Schließlich ist auch ein kleines Puppentheater von drastischer Wirkung vorhanden, mit stoffbekleideten Charakterpuppen, die selbst ein Japaner gelten lassen dürfte.

KLEINE NACHRICHTEN

ALT-LUDWIGSBURGER PORZELLAN. Anschließend an die im Herbst 1905 im königlichen Residenzschloß in Stuttgart veranstaltete Ausstellung von Erzeugnissen der ehemaligen Ludwigsburger Porzellanmanufaktur, hat Herr Otto Wanner-Brandt unter dem Titel: Album der Erzeugnisse der ehemaligen württembergischen Manufaktur Alt-Ludwigsburg nebst kunstgeschichtlicher Abhandlung von Professor Dr. Berthold Pfeiffer, Stuttgart 1906, eine Publikation veranstaltet, die der kunstgeschichtlichen Forschung ein umfassendes Material zur Verfügung stellt. Außer den Stücken der Ausstellung wurden Aufnahmen in verschiedenen Sammlungen sowie im Museum vaterländischer Altertümer in Stuttgart gemacht, so daß eine, wenn auch nicht vollständige, so doch sehr reichhaltige Übersicht über die Erzeugnisse dieser Manufaktur geboten werden konnte. Das Album enthält eine Markentafel mit den Fabrikszeichen aller Perioden sowie mit jenen Malerzeichen, die auf den herangezogenen Porzellanen vorgefunden wurden. Darauf folgt ein Verzeichnis der im Album vertretenen Sammlungen, es sind ihrer 103. Daran schließt sich eine kurze geschichtliche Darstellung der Entwicklung der Fabrik, die uns auf 24 Seiten mit dem allmählichen Aufblühen und langsamen Sinken der 1758 ins Leben gerufenen Anstalt vertraut macht. Den Schluß des textlichen Teiles bildet die Beschreibung der Abbildungen. Diese selbst umfassen unter Nr. 1 bis 562 Gruppen und Figuren, und unter Nr. 1000 bis 1317 Vasen, Geschirre und Geräte, daran schließen sich noch als Anhang acht Tafeln mit Porzellanen aus dem Besitz der Großfürstin Konstantin von Rußland. Sämtliche Reproduktionen sind in Lichtdruck hergestellt. Was die Größe der Abbildungen betrifft, so hat man

sich bei der Mehrzahl der Objekte auf das kleinste noch zulässige Maß beschränkt. Als Nachschlagewerk zum Zweck des Vergleichs wird diese Publikation sowohl in Museen wie in den Händen der Sammler ohne Zweifel ihren Zweck erfüllen, als abschließende Arbeit kann sie und will sie wohl auch nicht betrachtet werden. J. Folnesics

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

KURATORIUM. Seine k. und k. Apostolische Majestät haben mit Allerhöchster Entschließung vom 2. Juni d. J. in Würdigung hervorragend verdienstlicher Leistungen und erfolgreicher Mitwirkung bei der Errichtung des Kaiserin Elisabeth-Denkmals in Wien dem Mitglied des Kuratoriums des k. k. Österreichischen Museums, Oberbaurat Friedrich Ohmann, den Orden der Eisernen Krone dritter Klasse mit Nachsicht der Taxe allergnädigst zu verleihen geruht; ferner haben Seine k. und k. Apostolische Majestät mit Allerhöchstem Handschreiben vom 14. Juni d. J. in Anwendung des Grundgesetzes über die Reichsvertretung vom 21. Dezember 1867, beziehungsweise des Gesetzes vom 26. Jänner 1907 Allerhöchstihrem Zweiten Obersthofmeister, Geheimen Rate und Kämmerer Alfred Fürsten von Montenuovo, Mitglied des Kuratoriums des k. k. Österreichischen Museums, die erbliche Reichsratswürde allergnädigst zu verleihen geruht.

JAHRESBERICHT DES K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS. Der kürzlich zur Ausgabe gelangte Bericht des k. k. Österreichischen Museums über das Jahr 1906 beginnt mit der Feststellung der Ergebnisse der Hausindustrieausstellung. Von ganz besonderem Werte für die Ausnutzung derselben erwies sich die seitens des Unterrichtsministeriums veranlaßte Einberufung einer großen Zahl von Fach- und Gewerbeschuldirektoren und -professoren zum Zwecke des Besuches der Hausindustrieausstellung. Was den durch die Ausstellung bewirkten Aufschwung einzelner Industrien betrifft, so war vor allem eine bedeutende Zunahme des Absatzes an gehäkelten Spitzen zu verzeichnen, der rund 70.000 K betrug.

Ferner war die Ausstellung für die Weißstickerei namentlich in der Chrudimer Gegend, wo sie an 3000 Frauen beschäftigt, für die Durchbrucharbeit der Gegenden von Wallachisch-Meseritsch und Bleiberg, für die Passementerien aus Weipert sowie für die Handweberei gewisser Gegenden nicht ohne Nutzen. Auch auf die Teppichindustrie im Waldviertel, auf die Blumenfabrikation der Schluckenauer Gegend, die Grödener Heiligenschnitzerei und die Cortinenser Kleinkunst übte die Ausstellung ihren fördernden Einfluß aus. Von besonderem Werte war die Vorführung bemalter Bauernmöbel der Alpenländer aus der Barockzeit, die namentlich von Möbelfabrikanten sowohl aus Wien wie aus der Provinz mit Befriedigung begrüßt wurde.

An diese Ausstellung reihte sich die auf Anregung Ihrer k. u. k. Hoheit der Frau Erzherzogin Maria Josefa veranstaltete Spitzen- und Porträtausstellung. Sie brachte eine Übersicht über fast alle wichtigen Spitzentypen seit ihrer Entstehung im Orient und in Italien bis in die neueste Zeit. Am Eröffnungstag dieser Ausstellung (24. März) wurde nebst dem Katalog ein Kaiserin Elisabeth-Album, 31 Porträte weiland Ihrer Majestät der Kaiserin Elisabeth enthaltend, ausgegeben.

Am 28. April besuchte Seine Majestät der Kaiser diese Ausstellung, welche auch von mehreren anderen Mitgliedern des Allerhöchsten Kaiserhauses besichtigt wurde.

Vom 10. bis 24. Juni fand eine Ausstellung von Schülerarbeiten der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums statt. In 24 Abteilungen gegliedert, umfaßte sie alle zur Verfügung stehenden Räume des Hauses und repräsentierte alle Abteilungen des vorbereitenden Unterrichts, die Hilfsdisziplinen mit Übungsfächern, ferner alle Fach-

schulen, Spezialschulen und Kurse. — Am 20. November wurde die Winterausstellung eröffnet. Sie bot eine ungewöhnlich große Reihe von Interieurs in historischen Stilen, sowie solcher, die in moderner Weise komponiert waren, und wurde von Seiner k. und k. Hoheit Herrn Erzherzog Franz Ferdinand und einer Reihe anderer Mitglieder des Allerhöchsten Kaiserhauses besucht.

Neu ausgestellt wurden in den Sammlungssälen zahlreiche Sèvres-, Altwiener und japanische Porzellane aus fürstlich Metternich-Winneburgschem Besitz, die für längere Zeit im Museum verbleiben sollen.

An Geschenken kamen dem Museum nebst anderem von seiten des Unterrichtsministeriums eine Plakettensammlung nach P. Flötner und einige farbige Skizzen für Mosaikbilder von Professor A. Roller und J. v. Mehoffer, ferner durch Dr. A. Figdor einige Silbergegenstände zu. Graf Karl Lanckoroński schenkte dem Museum ein Exemplar eines großen Werkes über den Dom von Aquileia, das königliche Kunstgewerbemuseum in Berlin das Tafelwerk über den Pommerschen Kunstschrank. Als bemerkenswerte Ankäufe sind unter anderem ein deutscher Goldschmuck des XVIII. Jahrhunderts, Wiener Silber von J. Würth, 1807, ein Standührchen in Goldemail, rheinisches Steinzeug, eine Sèvres-Porzellanterrine, ein Kruzifix von Aimong, ein kleinasiatischer Teppich und drei große venezianische Reliefspitzen des XVII. Jahrhunderts zu erwähnen.

An Publikationen erschienen der IX. Jahrgang der Monatsschrift des Museums „Kunst und Kunsthandwerk", die zwei ersten Lieferungen des Werkes „Altorientalische Teppiche", die Publikation über die Spitzenausstellung und der Katalog der Hausindustrieausstellung mit einleitenden Berichten.

Die Museumsbibliothek wurde um 296 Werke — ungerechnet die Fortsetzungen und zahlreichen Lieferungswerke — vermehrt. Ihr Bestand belief sich im Jänner 1907 auf 14.272 Nummern. Hievon entfallen 59 auf Geschenke, 237 auf Ankäufe. Die Zahl der Bibliotheksbesucher betrug 17.437, und zwar 13.848 in den Tagesstunden und 3589 in den Abendstunden. Die Verleihungen von Büchern und Vorlagen nach auswärts, an Schulen, Kunstgewerbetreibende und Private in Wien und in den Kronländern erreichten die Höhe von 1656 Posten. Die Kunstblättersammlung wurde um 519 Blätter vermehrt.

In der Zeit vom 7. Februar bis 9. März 1906 wurden fünf Vortragszyklen zu je zwei Vorträgen, ferner im Laufe der Monate Februar und März an Sonntagnachmittagen zwei volkstümliche Museumskurse für Lehrpersonen und kunsthandwerktreibende Arbeiter veranstaltet.

Die Frequenz des Museums wies eine Steigerung um rund 15.000 Personen auf.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden in den Monaten Mai und Juni von 10.057, die Bibliothek von 2408 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BREDT, E. W. Die Zukunft des Kunstgewerblers. (Deutsche Kunst und Dekoration, Mai.)

DANILOWICZ, C. de. Art décoratif russe anciene. (Collection de la Princesse Tenicheff.) (L'Art décoratif, April.)

DIEZ, M. Neuzeitliche Kunstbestrebungen in Württemberg. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juni.)

JAUMANN, A. Die Ferbe im modernen Wohnraum. (Innendekoration, Mai.)

MICHEL, W. Unser Verhältnis zum Hausgerät. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juni.)

PATRONI, G. Figure di animali nell'arte antica. (Arte ital. dec. e. ind., XVI, 2.)

SCHUR, E. Maschine, Publikum, Fabrikant. (Dekorative Kunst, Mai.)

VERNEUIL, M. P. The Glasgow School of Art. (Art et Décoration, April.)

VOGT, A. Der neue Zeichenunterricht und das Kunstgewerbe. (Innendekoration, Mai.)

WAENTIG, H. Über modernes Wirtschaftsleben und Kunst. (Kunst und Handwerk, 1907, 7.)

WÖLFFLIN, H. Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. 2. vollständige neu illustrierte Auflage, bearbeitet von H. Willich. XIII, 123 S. m. 16 Taf. Lex. 8°. München, F. Bruckmann. Mk. 4.80.

WUNDERLICH, Th. Rückblick auf die Entwicklung des Zeichen- und Kunstunterrichtes im Jahre 1906. (Zeitschrift für Zeichen- und Kunstunterricht, 3.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

A. S. L. The Architectural and Decorative Work of Baron Krauss. (The Studio, Mai.)

BACH, Th. Artheber-Brunnen in Wien. (Wiener Bauindustriezeitung, 28.)

BALLUFF, J. Die Rathaussäle in Schwäbisch-Hall. 28 S. mit Titelbild. Kl.-8°. Schwäbisch-Hall, W. German. 30 Pf.

BALTZER, F. Die Architektur der Kulturbauten Japans. (Erweiterter Sonderdruck aus: „Zeitschrift für Bauwesen".) IV, 354 S. m. 329 Abb. Lex.-8°. Berlin, W. Ernst & Sohn. Mk. 10.—.

BARKER, E. R. Past Excavations at Herculanum. (The Burlington Magazine, Juni.)

BAUMGARTEN, F. Das Freiburger Münster, beschrieben und kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 9 Kunstbeilagen und einem Grundriß des Münsters. VII, 59 S. 8°. Stuttgart, W. Seifert. 75 Pf.

BERLEPSCH-VALENDAS, H. E. v. Englische Arbeiterwohnungen. (Dekorative Kunst, Mai.)

BODE, W. Pier Ilari Bonacorsi. (Kunst und Künstler, Mai.)

BRINTON, S. American Sculpture of to-day. (The Studio, Febr.)

BUCHWALD, C. Vom heutigen Kunsthandwerk in Schlesien. (Kunstgewerbeblatt, N. F. XVIII, 8.)

BURGER, F. Das Konfessionstabernakel Sixtus IV. und sein Meister. (Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, XXVIII, 2.)

CORNILS, H. Gedanken über Friedhofskunst. 45 S. Mit 6 Abb. 8°. (Aus: „Christliches Kunstblatt".) Stuttgart, Steinkopf. Mk. 1.—.

CREUTZ, M. Das Kaufhaus des Westens. (Berliner Architekturwelt, X, 3.)

DACHLER, A. Der Ölberg in Trautmannsdorf bei Bruck an der Leitha. (Monatsblatt des Altertumsvereins zu Wien, VIII. Bd., 1.)

Errichtung kleiner Landhäuser im Harz. (Architekturkonkurrenzen, II, 3.)

FABRICZY, C. v. Giovanni Minello, ein Paduaner Bildner. (Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, XXVIII, 2.)

FELDEGG, F. v. Die Ausgestaltung des Wiener Stadtparks. (Der Architekt, Mai.)

FILIPPINI, L. Magister Paulus. (L'Arte, II, 2.)

FISCHEL, Hartwig. Volksbaukunst. (Der Architekt, Juni.)

GIORDANI, G. Studii sulla scultura romana del rinascimento. (L'Arte, II, 3.)

GOLDMANN, K. Die Ravennatischen Sarkophage. Mit 9 Lichtdr.-Taf. VII, 60 S. 8°. (Zur Kunstgeschichte des Auslands, 47. Heft.) Straßburg, J. H. E. Heitz. Mk. 5.—.

Grabfiguren. Eine Auswahl ausgeführter moderner Grabmonumente mit figuralem Schmuck. I. Serie, 24 Lichtdr.-Taf. Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. Mk. 25.—.

Grabstätte, Die, der Familie Ludwig. (Der Architekt, Juni.)

GRAUS. Der zerstörte Hochaltar der Pfarrkirche von Judenburg. (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, III. Folge, V. Bd., 9/10.)

GRÜNDLING, P. Das Bauornament in seiner Bedeutung und Anwendung. Ein Handbuch zum praktischen Gebrauch beim Entwerfen. Mit 120 erläuternden Taf. im Text. X, 261 S. Lex.-8°. Leipzig, Baumgärtner. Mk. 10.—.

JAUMANN, A. Das neue „Kaufhaus des Westens" in Berlin. (Innendekoration, Juni.)

KICK, F. Alt-Prager Architektur-Details. Attika-Aufbauten, Dachlucken, Dächer, Giebel, Balkone etc. I. Serie. 40 Lichtdr.-Taf. mit III S. Text. Fol. Wien, A. Schroll & Co. Mk. 25.—.

LAMBERT & STAHL. Alt-Stuttgarts Baukunst. Herausgegeben von der Stadtverwaltung Stuttgart. Mit 20 Abb. im Text und 66 Taf. 28 S. Gr.4°. Stuttgart, K. Wittwer. Mk. 20.—.

LECLÈRE, T. Abel Landry, Architecte et Décorateur. (L'Arte décoratif, Febr.)

Mannheim und seine Bauten. Herausgegeben vom unterrheinischen Bezirk des badischen Architekten- und Ingenieurvereins und vom Architekten- und Ingenieurverein Mannheim-Ludwigshafen. VIII, 675 S. mit Abb. Lex.-8°. Mannheim, Tiefbauamt. Mk. 27.—.

MARCEL, H. La Statuaire et le Costume moderne. (Art et Décoration, April.)

NICOLA, G. de. La prime opera di Arnolfo a Roma. (L'Arte, X, 2.)

OCHSENHEIM, R. Der Gerechtigkeitsbrunnen in Burgdorf. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, VIII, 3.)

RITTE, A. Brünner Altäre und Kanzeln. (Mitteilungen des mährischen Gewerbemuseum, 4.)

RUHLAND, M. Das Sporthaus des Bonner Eisklubs. (Dekorative Kunst, Juni.)

SAUNIER, Ch. Deux Cottages de Louis Bonnier. (Art et Décoration, Mai.)

SCHEFFLER, K. August Endell. (Kunst und Künstler, Mai.)

SCHÖLERMANN, W. Gedanken über bunte Häuser. (Innendekoration, Juni.)

SCHUR, E. Das Grüne Haus von Albert Geßner. (Dekorative Kunst, Mai.)

— Rittergut Wendorf und Hans Korff. (Dekorative Kunst, Juni.)

SMITH, E. W. Mogul Colour Decoration of Agra. (The Journal of Indian Art and Industry, 78.)

SPELTZ, A. Ausgeführte Bauornamente der Gegenwart. Nach den Originalen bedeutender Architekten gezeichnet. 25 Taf. m. Text. 12 S. Lex. 8°, Berlin, B. Heßling. Mk. 6.—.

STOESSL, O. Franz Metzner. (The Studio, Mai.)

TAVASTSTJERNA, A. Moderne Baukunst in Finnland. (Zeitschrift für bildende Kunst, April.)

WAAG, H. Das Nationaldenkmal für König Viktor Emanuel II. in Rom. (Deutsche Bauzeitung, 26.)

Wettbewerb, betreffend Entwürfe für den Friedenspalast im Haag. (Deutsche Bauzeitung, 22.)

WEHNERT. Die Residenz Würzburg. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVIII. Jahrhunderts. 62 S. 8°. Würzburg, Prometheus-Verlag. Mk. 1.—.

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

AGNELLI, G. Una vôlta dipinta dal Garofalo nel 1519 a Ferrara. (Arte ital. dec. e ind., XVI, 1.)

BALDRY, A. L. Moira's recent Mural Decorations. (The Studio, Febr.)

Mr. Brangwyn's Decorative Panels at Venice. (The Studio, Juni.)

BUBERL. Wandmalereien in der Pfarrkirche zu Deutsch-Altenburg. (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, III. Folge, V. Bd., 9, 10.)

CARNAP, W. v. Porträtminiaturen. (Die Kunst für Alle, XXII, 13.)

CIACCIO, L. Appunti intorno alla miniatura bolognese del secolo XIV pseudo Nicolò e Nicolò di Giacomo. (L'Arte, X, 2.)

Denkmäler der Malerei des Altertums. Herausgegeben von Paul Herrmann. In 3 Serien zu je 20 Lieferungen. 1. Serie, 1. Lieferung. 10 Taf. Fol. Mit Text. München, F. Bruckmann. Mk. 20.—.

FRILING, H. Der farbige Plafond. Eine Sammlung von Entwürfen zur Bemalung der Decken von Wohn- und Festräumen, zumeist im Stile des modernen Empire. 8 farb. Taf. Fol. Berlin, B. Heßling. Mk. 8.—.

Fürstenzug, Der sächsische, nach Prof. Walther. 7 Blatt. Fol. Leipzig, F. E. Wachsmuth. Mk. 2.—.

E. H. Walther Illner. (Dekorative Kunst, Juni.)

HABICH, G. Julius Diez. (Kunst und Handwerk, 1907, 8.)

HEATON, Cl. Stained Glass in Canterbury Cathedral. (The Burlington Magazine, Juni.)

KUBINA, Jos. Das Graduale des Luditzer Literatenchores. (Zeitschrift des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg, 1906, 4.)

LANGE, O. Dekorationsmalereien für das Bürgerhaus. 24 farb. Taf. Fol. Stuttgart, J. Hoffmann. Mk. 30.—.

LEHMANN, H. Die Glasgemälde in den aargauischen Kirchen und öffentlichen Gebäuden. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, VIII, 3.)

LIEBL. Wandmalereien in der Pfarrkirche von Gars am Kamp. (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, III. Folge, V. Bd., 9, 10.)

LÖW, A. Entwicklungsgeschichte der Glasmalerei. (Alpenländische Bauzeitung, 35.)

MARCEL, P. et J. GUIFFREY. Une Illustration du Pas des Armes de Sandricoor par Jérôme ou Nicolas Bollery. (Gazette des Beaux-Arts, April.)

RAHN, J. R. Mittelalterliche Wandgemälde in den Bündner Tälern Schams und Domleschg. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, VIII, 3.)

SPRINGER, J. Ein Reisealtärchen der deutschen Kaiserin Eleonore. Miniatur vom Jahre 1450. (Jahrbuch der Königlich preußischen Kunstsammlungen, XXVIII, 2.)

Japanese Stencil Plates. (The Studio, Febr.)

TEISSÈDRE, G. Pastellmalerei. Anleitung für Anfänger. 3 farb. Taf. 126 S. 8°. Ravensburg, O. Maier. Mk. 1.50.

TOESCA, P. Di alcuni miniatori lombardi della fine del Trecento. (L'Arte, II, 3.)

VENTURI, L. Lettere e ornamenti nella Bibbia di Carlo il Grosso. (Arte ital. dec. e ind., XVI, 1, 2.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

BRANTING, A. Textilkunst im Kloster Vadstena. (In schwedischer Sprache.) (Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, III, 1.)

ELLENS, H. Over Kleeding. (Onze Kunst, April.)

GERSTFELDT, O. v. Hochzeitsfeste der Renaissance in Italien. Mit Abb. II, 51 S. (Führer zur Kunst, 6.) 8°. Eßlingen, P. Neff. Mk. 1.—.

GMELIN, L. Peruanische Altertümer. (Kunst und Handwerk, 1907, 9.)

HANDS, H. M. Church Needlework. 8°, p. 112. London, G. J. Palmer. 4 s. 6 d.

MILLER, P. Black Jacks and Leather Bottles. (The Connoisseur, Mai.)

MUTHESIUS, H. Echtfärberei. (Dekorative Kunst, Mai.)

PERZYŃSKI, F. Von japanischen Tänzen. (Kunst und Künstler, Juni.)

In proposito di una scuoletta femminile. (Arte ital. dec. e ind., XVI, 1.)

RUSCONI, A. J. Queen Margherita's Collection of Fans. (The Connoisseur, Juni.)

SCHMITT, H. Stickereien. Entwürfe in 5 Lieferungen. 1. und 2. Lieferung. 18 Blatt mit 1 Blatt Text. Fol. Basel, Selbstverlag. Mk. 8.—.

SIGERUS, Emil. Siebenbürgisch-sächsische Leinenstickereien. 18 Taf. in Farbendruck. VII S. Fol. Hermannstadt, J. Drotleff. Mk. 8.50.

SKETCHLEY, R. E. D. Bookbindings. (Art Journal, Mai.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

CLÉMENT-JANIN. Charles Léandre. (Die graphischen Künste, 1907, 2.)

DODGSON, C. Ein früher Holzschnitt von Erhard Schön. (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1907, 2.)

EAST, A. Etching from Nature. (The Studio, Mai.)

GLÜCK, G. Eine Vignette Moritz von Schwindts. (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1907, 2.)

HAGELSTANGE, A. Die Wandlungen eines Luther-Bildnisses in der Buchillustration des XVI. Jahrhunderts. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Juni.)

LEISCHING, Julius. Ludwig Michalek. (Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums, 3.)

MARQUARD, A. Die Ludwigsburger Plakatkonkurrenz. (Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins, Stuttgart, 1906—07, 1, 2.)

RAMBOSSON, Yvanh. Aubrey Beardsley, Décorateur du Livre. (L'Art décoratif, Febr.)

SINGER, H. W. Mezzotints by Mac Ardell and V. Green. (The Burlington Magazine, Juni.)

VETH, C. Wilhelm Busch. (Kunst und Künstler, Mai.)

WENLAND, H. Martin Schongauer als Kupferstecher. VII, 130 S. mit 32 Abb. Gr. 8°. Berlin, Edm. Meyer. Mk. 6.—.

ZUR WESTEN, W. Dänische Künstlerplakate. (Zeitschrift für Bücherfreunde, April.)

VI. GLAS. KERAMIK

BEER, Joh. Über die Verwendung der Interferenzfiguren rasch gekühlter Gläser im Kunstgewerbe. (Zeitschrift des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg, 1906, 4.)

BILLSON, A. Lowesky and its Pottery. (The Connoisseur, Juni.)

DILLON, E. Glass. 8°, p. 404. London, Methuen. 25 s.

HOBSON, R. L. An Early „Persian" Bowl. (The Burlingtone Magazine, Mai.)

PRIDIK, E. Zwei polychrome Tongefäße aus der kaiserlichen Eremitage in St. Petersburg. (Zeitschrift für bildende Kunst, April).

SINGER, H. W. Some New Meissen Porcelain. (The Studio, Febr.)

WIDMER, K. Neuere Arbeiten von Max Länger. (Dekorative Kunst, Juni.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

FELLINGER, E. Bürgermöbel. Praktische Originalentwürfe für bürgerliche Wohnungseinrichtungen in allen modernen Stilarten. I. Serie. 60 Taf. 1. Lieferung (12 Taf.), Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. Mk. 9.—.

HALM, Ph. M. Zur Geschichte der Möbel. (Kunst und Handwerk 1907, 7.)

HESSLING, E. Die Louis XVI-Möbel des Louvre. Gesammelte Dokumente. 36 Lichtdr.-Taf. mit erläuterndem Text, 12 S. mit Abb. Fol. Berlin, B. Heßling. Mk. 40.—.

LANDRÉ, T. W. Penaat. (Onze Kunst, Mai-Juni.)

MICHEL, W. Etwas über Bilderrahmen. (Innendekoration, Mai-Juni.)

ROUX, Ch. Concours du Mobiliar à Bon Marché. (L'Art décoratif, Febr.)

ROWE, E. Practical Wood Carving. 8°. p. 228. London, Batsford. 7 s. 6 d.

SAGLIO, A. French Furniture. 8°. p. 206. London, Newnes. 7 s. 6 d.

SCHUR, E. Der Schreibtisch von Josef M. Olbrich. (Dekorative Kunst, Mai.)

SINGLETON, E. Dutch and Flemish Furniture. Illustr. 8°. p. 354. London, Hodder & S. 42 s.

STRANGE, Th. A. An Historical Guide to French Interiors, Furniture, Decoration, Woodwork and Allied Arts. 4°. London. 25 s.

ULBRICH, A. Vorlageblätter für Modelltischler. Zum Gebrauch an gewerblichen Fortbildungsschulen, etc. 25 Taf. Fol. 25 S. Text mit Abb. 8°. Wien, F. Deuticke. Mk. 17.—.

VOSS, F. Küchenmöbel. 10 Kücheneinrichtungen in moderner Ausstattung. 30 zum Teil farb. Taf. Vorlagen und 10 Detailbogen. Fol. Mit Text. 4 S. 4°. Ravensburg, O. Maier. Mk. 21.—.

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

CRONQUIST, A. W. Über Zimmerlampen. (In schwedischer Sprache.) (Svenska Slöjdföreningens Tidskrift, III, 1).

HENDLEY, T. H. Indian Jewellery. (The Journal of Indian Art, April.)

MACKLIN, H. W. The Brasses of England. Illustr. 8°. p. 356. London, Methuen. 7 s. 6 d.

SCHWEDELER-MEYER, E. Die Uhren im Legat des Freiherrn Heinrich v. Liebieg. (Zeitschrift des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg, 1906, 4.)

SKETCHLEY, R. E. D. Metal Work and Jewellery. (The Art Journal, Juni.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

CHAFFERS' Handbook to Hall Marks on Gold and Silver Plate. 2nd ed. Edit. and extended by Chr. A. Mackham. 8°, p. 128. London, Reeves & Turner. 6 s.

HABERLANDT, M. Völkerschmuck mit besonderer Berücksichtigung des metallischen Schmuckes. 109 Taf. mit 32. S. Text. 8°. (Die Quelle. Herausgegeben von M. Gerlach. VII) Wien, Gerlach & Wiedling Mk. 1.20.

JONES, E. A. Lord Mostyn's Old Silver Plate. (The Burlington Magazine, Mai.)

— The Gold and Silver Plate of Wolf Dietrich von Raitenau in the Pitti Palace. (The Connoisseur, Mai.)

SKETCHLEY, R. E. D., s. Gr. VIII.

URS GRAF, E. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im XVI. Jahrhundert. Mit 25 Taf. und 18 Abb. im Text. 8°. XIV, 188 S. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 77.) Straßburg, J. H. E. Heitz. Mk. 15.—.

WILPERT, G. L'Acheropita ossia l'immagine dell' Emmanuele nella cappella del Sancta Sanctorum. (L'Arte, X, 3.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

SAUNIER, Ch. Victor-D. Brenner, Médailleur. (L'Art décoratif, März.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

CHAMPNEYS, A. L. Public Libraries. 8°. p. XIII, 183. London, B. T. Batsford. 12 s. 6. d.

PAUR, H. Museen und ihre Einrichtung. 26 S. Gr. 8°. Burghausen, W. Trinkl. 50 Pf.

BERLIN

Miniaturenausstellung, Berlin 1906, in den Salons Friedmann & Weber. (Katalog.) 139 S. mit 6 Taf. 8°. Berlin, K. Schnabel. Mk. 1.20.

FRANKFURT

TRENKWALD, H. v. Das Frankfurter Kunstgewerbemuseum. Neuere Erwerbungen. (Kunstgewerbeblatt, April.)

LEIPZIG

Ausstellung, I. Graphische, des Deutschen Künstlerbundes im Deutschen Buchgewerbemuseum, Leipzig. (Deutsche Kunst und Dekoration, Mai.)

LONDON

Bericht über die Österreichische Ausstellung London 1906, erstattet an die österreichisch-ungarische Handels- und Gewerbekammer in London. 49 S. 8°. Wien, M. Perles. Mk. 1.60.

MANNHEIM

DOERING, O. Von der Jubiläums-Ausstellung zu Mannheim. (Kunstchronik, N. F., XVIII, 26.)

— WIDMER, K. Die Mannheimer Jubiläums-Ausstellungen. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juni.)

MÜNCHEN

K. M. Ein bayerisches Freiluftmuseum in München als künftige Volkstumsschau des Landes. (Dekorative Kunst, Juni.)

MÜNSTER I. W.

BÖMER, A. Die königliche Universitätsbibliothek zu Münster i. W. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Juni.)

NÜRNBERG

LORY, K. Bayerns kunsthandwerkliche Fachschulen auf der Nürnberger Jubiläums-Landesausstellung. (Kunst und Handwerk, 1907, 7.)

PARIS

DEMAISON, M. L'exposition de Tissus et de Miniatures d' Orient au Musée des Arts décoratifs. (Les Arts, Mai.)

— VERNEUIL, M. P. L'Art décoratif au Salon de la Société Nationale. (Art et Décoration, Mai.)

PERUGIA

GRONAU, G. Die Ausstellung alter Kunst in Perugia. (Kunstchronik, N. F., XVIII, 28.)

PRAG

LEISCHING, Jul. Die Prager Kunstsammlung. Adalbert Ritter von Lanna. (Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums, 2, 3.)

STUTTGART

BRINCKMANN, A. Altes Kunstgewerbe auf der Symmetrieausstellung im königlichen Landesgewerbemuseum. (Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins, Stuttgart, 1906/07, 1, 2.)

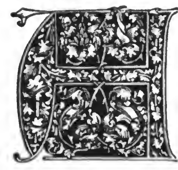
— PAZAUREK, G. Symmetrie und Gleichgewicht. Ausstellung im königlich württembergischen Landesmuseum in Stuttgart 1906. 106 S. und 16 S. Abb. Kl.-8°. Stuttgart, K. Wittwer. Mk. 1.50.

WIEN

HEVESI, L. Die Frühjahrsausstellungen. (Kunstchronik, N. F., XVIII, 22.)

— KULMER, Th. de. Au musée Autrichien des Arts décoratifs. (L'Art décoratif, Febr.)

DIE GMUNDENER BAUERNFAYENCEN ✿ VON ALFRED WALCHER VON MOLTHEIN-WIEN



ALS Beitrag zur Geschichte der Gmundener Fayenceindustrie schrieb Kamillo Sitte im XXI. Jahrgang von „Kunst und Gewerbe" eine kurze Abhandlung. Sie hatte weniger den Zweck, Ausführliches über das Werden und die Erzeugnisse der Industrie mitzuteilen als vielmehr das allgemeine Interesse auf die Schöpfungen dieses heimatlichen Handwerks zu lenken. So beschränkte sich der Verfasser auf die Geschichte der drei bedeutendsten Werkstätten in Gmunden vom Jahre 1799 an und auf die Wiedergabe einzelner Geschirre in Abbildung. Die heutige Kunstliteratur steht nun auf dem Standpunkt, die Geschichte des Kunstgewerbes, mag sich auch dasselbe in einzelnen Techniken, im Ausdruck seiner Formen und in den angewandten Mitteln bei der Erzeugung mehr dem Handwerk nähern, möglichst erschöpfend zu behandeln. Dieser Standpunkt begründet die nachstehenden Ausführungen. Wir haben ihnen noch vorauszuschicken, daß sie sich auf die Gmundener Hafnerordnung, deren Abschrift wir dem um die Geschichte der Stadt hochverdienten Dr. Ferdinand Krackowizer verdanken, stützen, weiters auf das vom Schreiber seit Jahren gesammelte Material und schließlich auf mündliche Mitteilungen der Tonwarenfabrikanten Leopold und Franz Schleiß. Die Originalordnung des Gmundener Handwerks sowie wichtige Akten der Hafnerlade sind auf unerklärliche Weise im Vorjahr in Verlust geraten. Dieser unerfreuliche Umstand mag die Verarbeitung des vorhandenen Materials und die Veröffentlichung einer möglichst vollständigen Geschichte des Handwerks in zweiter Linie begründen.

I. ANFÄNGE DER INDUSTRIE.

Die Entstehung der Gmundener Bauernmajoliken oder Bauernfayencen — beide Bezeichnungen sind in gewisser Hinsicht richtig — ist auf Versuche, italienische Fayencekunst nachzuahmen, zurückzuführen. Wir haben hier keineswegs, wie K. Sitte behauptet, tschechoslawischen Einfluß anzunehmen. Wohl hat die Gmundener Industrie mit jener in Mähren und Ungarn das gemeinsam, daß sich ganze Kolonien mit der Erzeugung beschäftigten und die Ware nicht wie bei den oberdeutschen Fayencen fabriksmäßig hergestellt wurde. Dort wurde bereits 1661 in Hanau eine Fabrik gegründet und es folgte ihr 1666 jene in Frankfurt. Es entstanden weitere in der unteren Maingegend, in Flörsheim, Offenbach, Kelsterbach. Immer weiter fortschreitend, dehnte sich die deutsche Fayenceindustrie auf Ansbach, Kassel und Fulda aus. Es folgte Nürnberg im Jahre 1712. Alle diese Industrien mit ihrer hohen Blüte fußen auf dem außerordentlichen Erfolg der Delfter



Teller mit buntem Reliefrand. Winthertlhurer Fayence um 1600. Im Besitz des Verfassers

Fayencen, deren Anfänge sich bereits in den letzten Dezennien des XVI. Jahrhunderts äußern und deren größte Gewerbskraft in der Mitte des folgenden Jahrhunderts liegt. Der holländische Einfluß setzte in Deutschland mit unwiderstehlicher Kraft ein. Wir werden sehen, wie ihm auch Gmunden, welches zu Beginn seiner Industrie den aus Italien über Tirol und Steiermark hergebrachten Formen und der Malweise italienischer Majoliken huldigte, folgen mußte. Gmunden wurde die letzte Etappe des holländischen Einflusses im Südosten Europas; zugleich lag es aber auch in jenem Grenzgebiet, wo die italienische Majolika dank des lebhaften Handelsverkehrs und des geistigen Austausches noch ihre Einwirkung übte. Trotz aller dieser so günstigen Lebensbedingungen behielt sie immer nur handwerklichen Charakter, blieb stets Bauernindustrie und konnte sich nie zur Kunstkeramik emporschwingen.

Historische Nachweise für die Zeit des Beginns der Gmundener Fayencen fehlen nahezu gänzlich. Wiederholt wird im Traunkreis im XVI. und XVII. Jahrhundert von Majolikamachern und Majolikahändlern gesprochen. Sie waren nicht selten beides zugleich und hausierten mit ihrer Ware wie beispielsweise in St. Florian ein gewisser Walsch, immerhin ein zugereister, aber auch das Handwerk in St. Florian ausübender Südtiroler. Italienische Bezeichnungen finden sich häufig. So verzeichnet Kirchdorf im Kremstal 1580 einen Georg Aichhorn als „Vassator", mithin als Töpfer zum ausdrücklichen Unterschied zu seinem Sohne Hans Aichhorn, der Ofen- und Krughafner war. Der Zeitpunkt für das Einsetzen der Fayencemalerei auf weißem Grund in italienischer Art ist für unsere Länder ebensowenig festzustellen wie der Weg, den sie



Schüssel mit der Figur eines Trommlers. Gmunden, bezeichnet 1639. Museum in Ischl

gegangen ist. Sie war wohl im Anfang von Italien beeinflußt und suchte später Anlehnung an die Schweiz, die sehr früh bedeutende Fayencebetriebe aufzuweisen hatte. Wir denken uns den Herd süddeutscher Fayencen im Gebiet, das die Nord- und Ostschweiz, das ganze südliche Deutschland, Tirol und die Alpenländer Österreichs umfaßt. Es war eine rein deutsche Industrie, fußend auf dem italienischen Majolikaverfahren und vollkommen frei von slawischen Einflüssen. Naturgemäß mußte sie später auf die Grenzgebiete hinübergreifen und wir können dies deutlich im XVII. und XVIII. Jahrhundert verfolgen, wo zuerst in Böhmen und Mähren, hierauf an der deutschen Sprachgrenze gegen Ungarn ähnliche Betriebe entstehen, durch die weit günstigeren Lebens- und Arbeitsverhältnisse sich schließlich der Massenfabrikation bemächtigen, nach Österreich ausführen und hier die Industrie entweder empfindlich schädigen oder gänzlich lahmlegen.



Schüssel, bezeichnet „Marthin Brims, 1668". Sammlungen Fürst von und zu Liechtenstein

Das germanische Museum in Nürnberg besitzt eine Reihe von Schalen und Tellern mit bunter Scharffeuermalerei auf weißer Zinnglasur. Ob es durchgehends Nürnberger Arbeiten sind, mag dahingestellt sein. Die Schale mit Samson und Delila, bezeichnet 1526, wird eher den Winterthurer Fayencen anzureihen sein, von welchen eine auserlesene Reihe in der seit 1893 aufgelösten Sammlung Gubler in Zürich zu sehen war. Neben fünf Schüsseln aus dem XVI. Jahrhundert besaß Gubler deren 24 aus dem folgenden und wir haben darin schon einen Beweis für den bedeutenden und auch künstlerischen Betrieb in der Schweiz, für den noch der Eulenkrug der vormaligen Sammlung Thewalt mit dem Wappen der Familie Kesselring und der Jahreszahl 1540 einzutreten hat.



Maßkrug, bezeichnet „Hans Scharinger 1651". Museum in Ischl

Knüpfen wir an die ältesten süddeutschen Fayencen in der Schweiz und in Nürnberg an, so sehen wir dort in erster Linie als Darstellungen wohl in Anlehnung an die bildmäßige Figurenmalerei auf italienischen Arbeiten, einzelne Szenen, Kostümfiguren, Darstellungen aus dem alten und neuen Testament; in zweiter Linie die Vorliebe für das

Pflanzenmotiv, die sich in ganz hervorragendem Maße bei den Winterthurer Fayencen des XVII. Jahrhunderts äußert. Die gleichen Mittel und Vorwürfe treffen wir nun bei den ersten Arbeiten der Gmundener Hafner. Die Schüssel im Museum zu Ischl mit der Darstellung eines Trommlers und dem begleitenden Text: „Ich Will Diech Drumbell Rirn, Wier Miessen Mösicieren, Rundt, Pundt, Pum" und 1639 datiert, gehört in diese Richtung. Viel früher werden wir die Majolika in Gmunden kaum ansetzen dürfen. Intensiver äußert sie sich um die Mitte des XVII. Jahrhunderts mit ihren Gefäßen und Schüsseln, bei welchen sich die Malerei auf stilisierte Blumen und Ranken beschränkt. Deutlich tritt hier das Bestreben der Werkstätten zu Tage, eine schöne und reine weiße Glasur zu erzeugen und auf diese mehr Wert zu legen als auf die Bemalung mit bunten Farben. Daher ist auch letztere in den meisten Fällen eine spärliche, beschränkt sich auf einzelne in blauer, gelber und grüner Farbe ausgeführte Blumen am Rande der Schüsseln oder auf der vorderen Wandung der Krüge. Die hier abgebildeten Stücke mit den Besitzernamen „Marthin Brims" und „Hans Scharinger" sind 1668 und 1651 bezeichnet und gute Beispiele für diese Epoche. Gegen Ende des XVII. Jahrhunderts wächst die Freude an den Farben und es tritt die weiße Fläche zurück. Ein hoher Krug im Salzburger Museum, bei dem der stilisierte Blumendekor bereits über die gesamte obere Hälfte der Krugwandung gezogen ist, bringt dies zur Anschauung. Ein noch späteres Stück ist die Flasche mit den Braueremblemen im Museum zu Linz. Damit nähern wir uns dem Beginn der Großindustrie, der Beteiligung mehrerer Werkstätten an der Erzeugung und der massenhaften Herstellung. Über die Fabrikate werden wir später zu sprechen haben und lassen im nachstehenden vorerst die Zunftordnungen und die Geschichte der Gmundener Hafnerhäuser sowie die Reihe der Meister folgen, deren Kenntnis zum Verständnis des ganzen Betriebs unerläßlich scheint.



Gedeckeltes Gefäß in Pinienzapfenform. Um 1630

II. ZUNFTORDNUNG, LOHNVERHÄLTNISSE, HERBERGE, VERTRIEB DER WAREN.

Die Meister des Handwerks waren samt ihren Hilfsarbeitern „von altersher", wie dies auch mit den Hafnern der übrigen sechs landesfürstlichen Städte ob der Enns der Fall gewesen, der Welser Hafnerzunft einverleibt

und so den Bestimmungen der „Welser Hafnerordnung“ vom 19. Oktober 1584 unterworfen. Diese, sowie die folgenden modifizierten Ordnungen aus den Jahren 1651 und 1669 haben wir bereits im Wortlaut in „Bunte Hafnerkeramik der Renaissance, Wien 1906“ unter Beilage II bis IV veröffentlicht. Ohne das Verhältnis mit Wels zu lösen, errichteten die Gmundener Hafner am 10. Juli 1625 eine eigene Handwerksordnung, welche am 12. November vom Stadtmagistrat bestätigt wurde. Sie enthielt ihre Satzungen in 25 Punkten:

Die Meister und Gesellen sollten in der Stadt ihre ordentliche Herberge haben und auf derselben alljährlich am Tage des heiligen Propheten Jeremias (26. Juni) zusammenkommen, dann in der Pfarrkirche einen Gottesdienst oder Jahrtag, hernach aber auf der Herberge die „fürfallenden Notturften“ in Gegenwart eines vom Magistrat verordneten Beisitzers abhandeln und dann eine „gebührliche“ Mahlzeit halten. Das Versäumnis des Gottesdienstes wurde von einem Meister mit 2 ℔, von einem Gesellen mit 1 ℔ Wachs zur Zechlade gebüßt. Anderweitige Versammlungen des Handwerks fanden noch viermal im Jahr zur Quatemberzeit, gewöhnlich um 12 Uhr mittags, auf der Herberge statt und dienten zur „Erhaltung der Ordnung und Abhandlung dessen, was im Handwerk fürfällt“. Hiebei erlegte ein jeder Meister 1 ß ₰ zur Lade. Diese wurde auf der Herberge verwahrt und war mit drei Schlössern versehen, zu denen die zwei Zechmeister und der Altknecht je einen Schlüssel besaßen. Sämtliche Einnahmen der Lade wurden von dem zweiten Zechmeister in ein Register eingetragen und verrechnet. Die Wahl der zwei Zechmeister, von denen der zweite als der „mündere“ dem ersten „zugeordnet“ war, fand alljährlich am Quatember-Sonntag zu Weihnachten statt. Sie geschah durch Stimmenmehrheit und waren die bisherigen Funktionäre wieder wählbar. Jeder Zechmeister war nur das allein zu tun befugt, „was ihm von eines ganzen Handwerks wegen gebührt und mehrers nit“. Wer zu den Versammlungen ohne rechtmäßige Ursache oder Entschuldigung um eine Viertelstunde zu spät erschien, ward um 1 ß ₰ gestraft. Wenn ein Mitglied des Handwerks die Einberufung einer außerordentlichen Versammlung begehrte, so mußte der Zechmeister nur dann willfahren, wenn jener 4 ß ₰ zur



Weihwasserbecken. Hafnerarbeit um 1600. Besitzer Viktor Miller v. Aichholz



Weihbrunn. Buntglasierte Hafnerarbeit. Ausgehendes XVI. Jahrhundert. Museum in Linz

Lade entrichtete. In der Versammlung durfte bei Strafe von 24 ₰ sich kein Knecht ohne Erlaubnis niedersetzen, bevor nicht der Zechmeister und der Altknecht Platz genommen hatten. Eine Strafe von 1 β ₰ zahlte der Meister oder Knecht, welcher ohne Wamms oder ohne „Leibl“ und Gürtel erschien und, während die Lade auf dem Tisch stand, den Hut auf diesen legte oder den Arm daraufspreizte, „item wer ein Wehr oder Dolch bei sich hat“. Für grobe „Vexirworte“ zahlte ein Meister 4 β ₰, ein Knecht die Hälfte. Wer einen im Gange der Verhandlung der Lüge beschuldigte, ward mit 4 β ₰ gestraft; wenn er aber nur sagte, „es ist nit wahr“, hatte er nur 2 β ₰ zu geben. Jedoch war keinem „mit Bescheidenheit einem zu widersprechen verboten“. Wer auf der Herberge einen „Greinhandel“, das heißt einen Wortstreit, anfing, zahlte 4 β ₰ zur Lade, folgten aber „gar Schläg daraus“, so strafte ihn die Obrigkeit. Gotteslästerung und Fluchen in der Herberge oder auf der Gasse wurde an einem Meister mit 4 β ₰ und 1 ℔ Wachs, an einem Knecht mit einem Wochenlohn und ½ ℔ Wachs geahndet. Wenn die Mitglieder auf der Herberge einen „ehrlichen Trunk“ taten, so sollte sich ein jeder der Gebühr nach verhalten, das Handwerk ehren und bei 24 ₰ Strafe nicht ohne genommene Erlaubnis aufstehen oder niedersitzen. Beim Auseinandergehen wie auch bei Begegnung auf der Straße sollten sie einander ehren und „zuvor der Münder, hernach auch der Mehrer den Hut rucken“. Jeder Meister oder Knecht war bei Strafe von ½ ℔ Wachs verpflichtet, Vergehen eines Mitglieds, die dem Handwerk Schaden bringen konnten, diesem bei offener Lade anzuzeigen. Strafwürdige Handlungen der Mitglieder wurden nach Gelegenheit der Sache und Erkenntnis des Handwerks von diesem geahndet. Hiebei blieb jedoch dem Stadtgericht stets sein Strafrecht vorbehalten und es durfte sich das Handwerk diesbezüglich nichts zu tun unterstehen, „so gerichtsmäßig oder der Obrigkeit gehörig“ ist. Sowohl Meister als Knechte waren zum fleißigen Besuch des



Großer Wasserkrug, grün geflammt und mit Reliefauflagen. Bezeichnet 1704. Museum in Linz

sonn- und festtägigen Gottesdienstes und der Predigt verpflichtet. Wer diese „aus Leichtfertigkeit, durch Spazierengehen oder aus Verachtung“ versäumte, zahlte als Meister 2, als Geselle 1 ℔ Wachs. Ebenso wurde derjenige, welcher an einem Feiertag arbeitete, um 1 fl. Rh. gestraft und überdies noch vom Magistrat zur Verantwortung gezogen. Die Fronleichnamsprozession zierte das Handwerk mit seinen „Stangen und Kerzen“. Wer derselben ohne „hocherhebliche Ursache“ fernblieb, mußte 1 bis 2 ℔ Wachs zur Lade geben. Ein jeder Meister war verpflichtet, den nötigen „Werkzeug (Ton) insonderlich zu Häfen, Khacheln und Wasserkrügen“ wohlgemischt vorrätig zu halten und wurde alle Monat eine „Beschau“ bei ihm vorgenommen. Wurde hiebei ein Fehler entdeckt, so konnte ihm das Handwerk auf ein Vierteljahr eingestellt und er außerdem noch vom Magistrat gestraft werden. Diese monatliche Beschau erstreckte sich auch auf das in den Verkaufsläden befindliche Geschirr sowohl der einheimischen als der fremden Hafner. Fehlte auf demselben das Handwerkszeichen des Meisters oder war es sonst mangelhaft, so wurde er nach des Handwerks Gebrauch abgestraft. Kein Meister sollte dem andern eine bestellte Arbeit „abwerben“, auch nicht bei dem Laden die Kunden abreden oder ihnen schreien, sondern warten, bis sie selber zu ihm kommen; ebensowenig durfte einer dem andern „sein Geschirr verachten“. Kein Meister sollte einen unredlichen Knecht über 14 Tag „befürdern“. Kam ein Knecht auf die Herberge und begehrte Arbeit, so bekam er, gleichviel ob er eine solche fand oder nicht, von dem Altknecht das gewöhnliche Geschenk, das in einer halben Achtering Wein und zwei Kreuzer Brot bestand, wovon die Meister $^2/_3$, die Knechte $^1/_3$ zu zahlen traf. Er wurde dann jenem Meister zugeschickt, der von allen am längsten keine Knechte erhalten hatte. Übrigens durfte ein Meister nur dann mehr als einen Knecht beschäftigen, wenn alle übrigen schon mit mindestens



Büste eines Bauernburschen. Grün und braun geflammt. XVIII. Jahrhundert, erste Hälfte. Museum für österreichische Volkskunde



Großer Weinkrug, bunt bemalt. Vor 1750. Museum in Salzburg

einem solchen versehen waren. Verließ ein Knecht innerhalb der ersten 14 Tage seine Arbeit freiwillig, so war ihm der Meister keinen Lohn zu geben schuldig; entließ ihn aber der Meister während dieser Zeit ohne erhebliche Ursache, so mußte er ihm den fälligen Lohn auszahlen. Nach Ablauf der ersten 14 Tage, die ein fremder Knecht hier gearbeitet hatte, mußte er seinen Namen in das „Gesellenbuch“ eintragen lassen und dafür 12 ₰ entrichten; „wer sich aber mit seiner eigenen Hand einschreibt, der soll geben 24 ₰ und ist er alsdann dem nächsten Knecht, so nach ihm kommt, das Geschenk aushalten zu helfen schuldig“. Die Knechte wählten alle Quatember aus ihrer Mitte den Altknecht, der den anderen hiebei „mehr nicht als eine halbe Kandl Wein“ bezahlen sollte, während aus der Lade ebensoviel spendiert wurde. Ging der Altknecht auf die Wanderschaft, so gab er seinen Ladschlüssel einem anderen Knecht oder dem jüngsten Meister. Jeder Knecht gab monatlich im Beisein der Zechmeister seinen Wochenpfennig (Auflaggeld) zur Zechlade. Sie sollten sich bei einer Strafe von 2 ß ₰ stets der Ehrbarkeit, eines guten Wandels und eingezogenen Lebens befleißen, was man in den Zusammenkünften verhandelte, geheimhalten, auch aus des Meisters Haus das, was geredet wurde, nicht in eine andere Werkstatt tragen und sich nicht unterstehen, die Meister „aneinander zu knüpfen“ und unwillig zu machen. Wer von ihnen bei Würfeln und Karten oder aber mit einem Lehrjungen oder anderen Buben spielend angetroffen wurde, den strafte das Handwerk um einen Wochenlohn. Kein Meister durfte dem andern bei Strafe seinen Knecht „mitten in seinem versprochenen Ziel“ von der Arbeit abreden. Wollte aber der Knecht selbst die Zeit nicht erstrecken, so hatte er doch nicht das Recht, vor Ablauf von 14 Tagen bei einem anderen Meister in Gmunden einzustehen. Wenn ein Knecht einem anderen ohne des Meisters Willen aus der Arbeit brachte, wurde er um einen Wochenlohn gestraft. Im Erkrankungsfall gab man dem Knecht, der selbst nichts besaß, aus der Lade gegen künftige Wiedererstattung einen Vorschuß, und wenn er starb, wurde er auf Kosten des Handwerks begraben. Wenn ein Meister durch



Sechsseitige Flasche mit Schraubenverschluß. Bezeichnet 1720. Museum in Linz



Runde Flasche mit den Initialen des Malergesellen Lorenz Schrock und 1758 datiert. Museum in Linz

Feuer- oder Wassernot ins Verderben kam, sollte das Handwerk Mitleid haben und ihm nach Möglichkeit aus der Lade Hilfe leisten. Wollte ein fremder Knecht zu Gmunden Meister werden, so mußte er sich zunächst beim Stadtrat unter Vorlage seines Geburts- und Lehrbriefs melden und wurde erst nach erhaltener Zusage vom Handwerk zur Verfertigung des Meisterstücks zugelassen. Dieses mußte innerhalb 14 Tagen „auf freiem Fueß" angefertigt werden und bestand aus folgenden Stücken:

1. Ain Hafen, ain Ellen hoch.
2. Ain Essigkrueg, darein ein österreichischer Eimer gehet.
3. Ain B'schnittkachel.
4. Ain enger Khrueg oder Pluzer von einem Stuckh, zu drei Achtering Wein.
5. Ain Weinkrueg zu sechs Achtering.
6. Ainen grün geführten Ofen in ain Werchstatt setzen und wieder abbrechen.



Runde Flasche mit der Darstellung der heil. Dreifaltigkeit. XVIII. Jahrhundert, Mitte. Museum in Salzburg

Merkte der Magistrat, daß die Anfertigung des Meisterstücks „mehrers zur Tribulation der jungen Meister als zur Erforschung deroselben erlernten Handwerkskunst sollte gemeint werden", so konnte er die Meister nach Gebühr strafen. Wurde aber das Meisterstück in allen Teilen für gerecht und gut befunden, so sollte der Knecht zu einem Meister zugelassen werden, und er hatte sich dann neuerlich an den Magistrat zu wenden, damit ihn dieser auf das Handwerk zu einem Mitbürger oder Untertan aufnehme. Hiefür hat er zur Stadtkasse 1 fl 4 ß ₰, zum Handwerke aber 2 fl zu bezahlen. Überdies mußte er den Meistern und Meisterinnen ein „Meistermahl" oder anstatt dessen 5 fl Rh. geben. Wollte eines hiesigen Meisters Sohn Meister werden, so hatte er die nämlichen Gebühren zu entrichten, als Meisterstück jedoch nur von den oben angeführten Arbeiten 4 und 6 sowie „einen Hafen, $^3/_4$ Ellen hoch" zu fertigen. Die vorstehenden Taxen finden wir 1640 um ein Bedeutendes erhöht, indem zu dieser Zeit von einem fremden Knecht 24 fl, von einem Meistersohn 12 fl alles in allem für das Meisterwerden begehrt wurde. Ein Meister vom Lande kam mit 8 fl durch. Die Kinder eines Meisters sollten nach dem Tode ihrer Eltern das Handwerk nur dann weiter zu betreiben berechtigt sein, wenn die Söhne selbst Meister wurden oder die Töchter sich wieder zu ehrlichen Meistern verheirateten. Doch konnten sie den im Nachlaß vorhandenen Zeug verarbeiten und verkaufen, wie sie wollten.



Kanne mit Jagdszenen in bunter Malerei. Bezeichnet 1725. Museum in Linz

Wenn ein Meister oder eine Witwe das Handwerk vor offener Lade aufsagte, so durfte es später nur dann wieder aufgenommen werden, wenn sie sich mit der Innung „auf ain Neues vergleichen".

Die Lehrzeit eines Hafnerjungen betrug vier Jahre. Beim Aufdingen zahlte der betreffende Meister 3 fl zur Lade, der Lehrjunge 1 fl. War der Bursche stark und groß, so konnte ihm der Meister ein halbes Jahr von der bedungenen Lehrzeit nachlassen, war aber dann nicht zu einem Beitrag „für das Lehrklaidt" verpflichtet. Die „Müßigzählung" — der Freispruch — eines Lehrjungen geschah vor dem genannten Handwerk. Hiefür zahlte der Meister 3 fl zur Lade, gab dem Jungen 2 fl für sein Lehrkleid und stellte ihm den Lehrbrief aus, der in der Stadtkanzlei geschrieben wurde. Wollte ein Meister seinen Lehrjungen ohne erhebliche Ursache noch während der Lehrzeit weggeben, so war er nicht berechtigt, vor völliger Verstreichung dieser Lehrzeit einen anderen Jungen aufzudingen. Im Jahre 1808 wurde bestimmt, daß jeder Lehrjunge, der bei einer Witwe gelernt hatte, nach vollendeter Lehrzeit vor dem Freispruch noch durch vier Wochen bei einem Meister geprüft werden müsse. Die Entlohnung der Gesellen geschah auf zweierlei Weise, mittels des Wochenlohns oder nach dem Stück. In ersterer Beziehung bekam 1625 ein Hafnerknecht „der in der Werkstatt alles machen thuet, was ihm der Meister fürgibt" wöchentlich 4 ß ₰; wurde er auch zum Ofensetzen verwendet, so gab man ihm überdies für das Setzen eines grünen Ofens 8 kr., eines schwarzen 6 kr. Die nach dem Stück arbeitenden Gehilfen hießen „Pfennwertknechte". Sie erhielten zur oben genannten Zeit für die Herstellung von:

1 Stück	Gluetpfann'	1 ₰
1 „	Scheffel	2 „
1 „	Pischel Khraußen	1 kr
3 „	außenglast' Pastetenrein	1 „



Doppelmaßkrug mit der heil. Anna, Maria das Lesen lehrend. Mitte des XVIII. Jahrhunderts. Museum in Salzburg

3	Stück	außenglast' Stellrein	1 kr
3	„	„ Hillpixen	1 „
100	„	„ Hillhafen	25 „
100	„	„ Plutzerkrieg	25 „
100	„	„ Schüssel	25 „
100	„	Pfaffenkrüeg	25 „
100	„	Ohrenschalen	25 „
100	„	flache Schalen	25 „
100	„	Pettkachel	20 „
100	„	sterkh Weitling	20 „
100	„	Kindsgeschirr	5 „
100	„	innenglast' Geschirr (Hefen)	12 „
100	„	„ „ (Wasserkrüeg)	12 „
100	„	Hefen	1 ß ₰
100	„	Schüssel	10 kr
100	„	Schüssel zu malen	10 „
100	„	innenglaste Weitling	8 „
100	„	schwarze Kachel	10 „
100	„	Doppelkachel	15 „
100	„	Hafendeckel	4 „



Großer Pokal, datiert 1757. Museum in Linz



Maßkrug mit der Figur des heil. Sebastian. Datiert 1754. Besitzer Viktor Miller von Aichholz

Für das Setzen eines grünen Ofens erhielten die Gesellen 15 kr, für das Setzen eines schwarzen 10 kr. Zu allen obgenannten Arbeiten hatten die Pfennwertknechte den Ton „selbst zu schneiden und zu treten".

Die Herberge des Gmundener Hafnerhandwerks wurde 1624 im Badviertel, „Am untern Platz", Stadtplatz 14 (heute Theatergasse 2), gehalten, 1625 in die Kirchengasse 38 (heute Nr. 5) verlegt. Im Jahre 1674 ist das Haus 31 „Am obern Markt" (heute Marktplatz 21) Herberge gewesen. Der Besitzer Ferdinand Wezlhofer, ein Bruder des Hafners Sebastian und des Stadtrichters Elias Wezlhofer, schädigte das ohnehin baufällige Objekt „durch Schatzgraben im Keller und Abbrechung des meisten Eisenwerks derart, daß endlich solches zum Geschenk anzunehmen Niemand vorhanden ware" (Ratsprotokolle



Teller mit Schäferszene in bunter Malerei.
Nach 1750. Museum in Linz

vom 6. September 1679 und 2. April 1682). Die Herberge übersiedelte in das Mittelviertel, Kirchengasse 34 (heute Nr. 8), wo sie noch 1712 nachzuweisen ist.

Das Handwerk der Gmundener Hafner umfaßte auch als „Geymeister" die Hafner zu Ischl, Wimsbach und anderer Orte der Landgerichte Ort und Wildenstein. Die Werkstätten, über deren Geschichte wir noch später sprechen wollen, standen beinahe sämtlich außerhalb der Stadtmauern, wie denn schon 1492 ein Hafnerhaus „beim Stadtgraben" genannt wird. Das einzige Hafnerhaus in der Stadt (alte Bezeichnung Spitalviertel, Pfarrgasse 84) wurde wegen seiner Feuergefährlichkeit im Jahre 1657 von der Stadt erworben und anderer Bestimmung zugeführt. In manchen Familien war das Gewerbe nahezu durch 200 Jahre seßhaft, bei der Familie Kammerpauer ließ sich eine mehr als 300jährige Tätigkeit im Hafnergewerbe nachweisen. Allerdings trug das System des radizierten, mit dem Hause eng verbundenen Gewerbes viel zu dessen Seßhaftigkeit bei. Nicht nur das Haus, sondern auch das Handwerk ging bei Todesfall des Inhabers auf dessen Rechtsnachfolger, Witwe oder Sohn über. In wenigen Fällen wurde dasselbe mit dem Hause erkauft, sehr häufig dagegen durch Heirat erworben. Standen die Hafnerhäuser mit ihren Werkstätten außerhalb der Stadt, so waren die Verkaufsläden für das Geschirr in der Badgasse errichtet und städtisches Eigentum. Für diese zahlten die Meister einen jährlichen Pacht von 1 bis 3 Gulden. Im Jahre 1841 verlegte man aus feuerpolizeilichen Gründen diese Verkaufsbuden aus der Badgasse in das Seestadtl und von dort 1852 auf den unteren Graben; die drei letzten Läden wurden 1893 von der Gemeinde abgelöst.



Teller mit Blaumalerei. Nach 1750.
Im Besitz des Verfassers

Der Export erfolgte größtenteils mittels Schiff die Traun flußabwärts

über Wels bis zur Donau und dann nach Linz oder über Krems nach Wien. Die Meister, welche in solcher Weise ihre Waren absetzten, nannte man „Wasserhafner" und je nach der Farbe ihrer Erzeugnisse auch „Weiß-, Blau-, Grün- oder Bunthafner". Nach Linz fuhren sie gewöhnlich zu Ostern, nach Krems auf den Simoni-Markt und nach Wien zu Johanni. Für diesen Verkauf auf den verschiedenen Jahrmärkten galten besondere Bestimmungen, die den Schutz der dort ansässigen Geschäftsleute bezweckten und so den freien Handel im gewissen Sinne einschränkten. So verfügte die Welser Hafnerordnung vom Jahre 1584, daß die Gmundener Hafner nur während des Jahrmarkts, so lange die Freiung währte, in Wels feilhalten durften. Was sie in dieser Zeit nicht verkaufen konnten, mußte stracks von dannen geführt und durfte keinesfalls zu Wels eingelagert werden. Auch sollten die Verkaufshütten der Gmundener Hafner, für deren Aufrichtung sie den „gewöhnlichen Lösepfenning" bezahlten, nicht vor denen der Welser, sondern nach denselben aufgestellt werden. Diese Bestimmungen wurden durch eine 1614 errichtete „absonderliche Hafnerordnung" dahin abgeändert, daß die Gmundener Hafner von nun ab dasjenige Geschirr, was sie auf dem Welser Markte nicht anbringen konnten, durch 8 bis 14 Tage danach dort einsetzen durften. Dagegen sollte keiner von ihnen bei sonstiger Strafe, „mehr denn ein Fuder Höfengeschirr" in Zukunft auf den Markt bringen.



Runde Flasche mit Zinnschraubenverschluß. Die Bemalung in Blau. Um 1750. Im Besitz des Verfassers



Teller mit Blaumalerei. Nach 1750. Im Besitz des Verfassers

III. WERKSTÄTTEN UND MEISTER.

Gmunden zählte im Jahre 1594 sieben Meister, die sich 1625 auf vier, 1747 auf drei reduzierten. Die Besitzerreihe auf den einzelnen Hafnerhäusern ist folgende:

1. Hafnerhaus, Pfarrhofgasse 28, früher Spitalviertel, Pfarrgasse 84.



Gedeckelte Terrine mit Reliefauflagen. Datiert 1749. Museum in Linz

Als erster Besitzer erscheint 1577 Christof Perger, Hafner. Es folgen die Meister; Hans Payrböckh 1592, Konrad Püchler 1599, Daniel Weingartner 1641. Im Jahre 1657 übernimmt die Stadt Gmunden dieses Haus, das nun anderer Bestimmung zugeführt wurde.

2. Hafnerhaus, Esplanade 1, früher Kueferzeil „Beim See", Seestadtl. Von dem Huterer Ulrich Erlasperger erwirbt es 1632 der Hafner Christof Zwischlberger. Nach seinem Tode leitet die Witwe die Werkstätte und vermählt sich 1670 mit dem Hafner Sebastian Wetzlhoffer. Nach dessen Ableben wird Mathias Zwischlberger, Sohn des vorgenannten Christof Zwischlberger Eigentümer und nach seinem 1703 erfolgten Tode seine Frau Katharina Klara. Es folgen als Eigentümer und Hafner: 1704 Sigmund Zirkl (seit 1707 Mitglied des Augustinerordens in Wien), 1710 Hans Georg Cammerpaur (Schätzungswert des Hauses 1200 fl), 1731 dessen Witwe, 1732 Wilhelm Bergmayr, 1754 Maria Barbara Bergmayrin, 1754 Gotthart Cammerpaur, 1773 Benedikt Kazbeckh. Dieser Meister starb 1777 im Alter von 45 Jahren und bereits 1778 heiratet die Witwe Ursula Katzböck Josef Prein, Sohn des Gastgebers Prein in Waizenkirchen, der damit Eigentümer des Hauses und Hafner wird. Die Realität hatte damals einen Wert von nur 700 fl und litt noch in weiterer Folge durch ein großes Schadenfeuer im Mai 1807. Im März 1806 starb Josef Prein im Alter von 52 Jahren und die Witwe Ursula Prein übergab das Haus und die Gewerbsgerechtigkeit am 11. September 1816 als Heiratsgut ihrer 24jährigen Tochter Theresia, die sich mit Ferdinand Stadler, dem Sohne eines Waldmeisters zu Kammer, vermählte. Ursula Prein verblieb im Hause bis zu ihrem 1837 erfolgten Tod an Lungenlähmung. Sie war 87 Jahre alt geworden. Der neue Besitzer Ferdinand Stadler starb schon sieben Monate nach Erwerbung des Hauses am 14. April 1817, kaum



Weihwasserbecken mit Pietà-Gruppe in Hochrelief. Vor 1750 Museum in Linz

27 Jahre alt und wir sehen nun, wie sich zahlreiche Bewerber um die noch jugendliche und dazu wohlhabende Witwe drängen. Theresia Stadler entscheidet sich für Ignaz Both, geboren 1794 als Sohn des Franz Both, Wirtes zu Eberschwang. Im Oktober 1820 wird die Hochzeit in Gmunden begangen. Im Jahre 1835 im Jänner stirbt Therese Both, worauf Ignaz Both das Handwerk bis 1843 ausübt. Das Haus erwarben im Juni 1843 Franz Schleiß I, geboren 1813 und Franziska Schleiß, geborene Wiesinger, Tochter des Hafnermeisters Josef Wiesinger. Franz Schleiß war von 1864 bis 1872 und von 1876 bis 1882 gleichzeitig Bürgermeister der Stadt und starb im Jahre 1887. Sein Sohn und Nachfolger, Leopold Schleiß, geboren 1853 und vermählt mit Josefine Kienesberger, ist seit 30. Dezember 1887 dermaliger Eigentümer der Werkstätte oder um richtiger im Sinne heutiger Zeit zu sprechen, Besitzer der Gmundener Tonwarenfabrik, der sein, im Jahre 1884 geborener Sohn Franz Schleiß II als technischer Leiter vorsteht.



Weihbrunngefäß in Herzform. Um 1750. Museum in Linz

3. Hafnerhaus, Bürgerschulstraße 5, früher Vorstadt, Pinsdorfgasse 6. Der erste nachweisbare Hafner auf diesem Hause war Stephan Püchler, dem 1659 Simon Kagerer folgte. Dieser Meister hatte das Unglück, im Türkenjahr 1683 seine nach Wien gebrachte und dort beim Hafnertor eingelagerte Ware gelegentlich des türkischen Angriffs auf das rechte Donauufer zu verlieren. Er ist, wie es heißt „durch den türkhischen Einfall umb das Seinige kommen". Zwei seiner Kreditoren, Vorrig und Sydler, werden 1686 Eigentümer des Hauses, hierauf 1687 der Hafner Franz Cammerpaur. Es folgen: 1707 Matthias Katzböckh, 1738 Matthias Sceol, 1756 Anton Stibler, Februar 1785 Johann Stibler, welcher 1807 im Alter von 62 Jahren Aloisia Phüringer, die 22jährige Tochter des Johann Georg Phüringer, Schneiders zu Wartberg, ehelichte. Johann Stibler war ein Sohn des vorgenannten Anton Stibler und der Maria Anna Stibler, die im April des Jahres 1806 nach Erreichen des hundertsten Lebensjahres in diesem Hause starb. Johann Stibler erlag zehn Monate nach seiner Hochzeit dem Lungenbrand



Krug für eine halbe Maß. Um 1750

und seine junge Frau vermählte sich ein Jahr später, im November 1808, mit Josef Wiesinger, Sohn des Michael Wiesinger, Zillenschoppers zu Oberzell in Bayern und der Klara Wiesinger. Meister Josef Wiesinger starb 1837 und so wurde Aloisia zum zweiten Mal Witwe. Der Witwenstand dauerte nicht lange. Der Wert der Realität war in kurzer Zeit von 1000 auf 2485 fl. gestiegen und das Geschäft zu einträglich. Josef Trauner, 1805 in Schleißheim geboren und von Profession Gärtner, bewirbt sich um die 57jährige Witwe und ehelicht sie im Februar 1842. Die Ehe währt 10 Jahre. Im Oktober 1852 stirbt Aloisia Trauner, geborene Phüringer, verwitwete Stibler und Wiesinger, 68 Jahre alt, an Lungenlähmung. Josef Trauner bleibt bis Dezember 1873 Eigentümer, hierauf erscheint Klara Trauner als Inhaberin des Geschäfts.

4. Hafnerhaus, Linzerstraße 2 frühere Bezeichnung: Klosterviertel, Am Klosterplatz, Traundorf 48. Im Jahre 1582 ist Hafner Benedikt Kammerpaur auf diesem Hause. Es folgen: 1608 dessen Sohn Benedikt Kammerpaur, 1657 Elias Kammerpaur, 1693 Eva Maria Kammerpäurin, 1694 Simon Kammerpaur, 1705 dessen Witwe Katharina Kammerpäurin, 1707 Alexander Khimmerl, 1716 seine Witwe Katharina Khimmerlin, 1719 Simon Kammerpaur, 1720 dessen Witwe Marie Franziska Kammerpäurin, 1721 Johann Michael Kholl, 1727 Tobias Katzböckh und Dezember 1770 Franz Katzböckh. Franz Katzböckh starb im Jahre 1786 und seine Witwe Maria Anna verkaufte 1799 Haus und Geschäft an Mathias Fötinger, Sohn des Jakob Fötinger, Hoftischlers zu Puchheim. Mathias Fötinger hatte das Handwerk bei Hafnermeister Prein gelernt, wahrscheinlich aber nur formell, um den Geschäftsantritt zu ermöglichen. Er ehelichte 1799 die Tochter eines Lederers in Traundorf mit dem Vornamen Elisabeth und starb im März des Jahres 1817. Seine Witwe, Elisabeth Fötinger, vermählte sich im November 1818 mit Ferdinand Eismayr, Sohn des Greißlers Thomas Eismayr und der Franziska Eismayr. Er war 1787 geboren, kam 1799 in die Lehre, wurde 1803 Geselle und 1818 Meister. Als solcher übte er das Handwerk bis 1843 aus. Übermäßiges Medizinieren führte bei ihm zum Irrsinn und so wurde das Haus im Juni 1845 für 6573 fl. an Franz und Katharina Fötinger veräußert. Franz Fötinger war der Sohn des vorgenannten Mathias. Nach seinem im Jahre



Salzfäßchen in Gestalt einer Bäuerin. Um 1750. Museum in Salzburg



Vollrunde Figur eines Kretins. Bunt bemalt. Museum für österreichische Volkskunde

1847 erfolgten Ableben führte die Witwe Katharina Fötinger das Geschäft bis 1866, während welcher Zeit es aber von dem jüngeren Bruder ihres Mannes, von Mathias (jun.) Fötinger geleitet wurde. Im Jahre 1866 ging das Haus durch Erbschaft in den Besitz des Johann Fötinger (Sohn des vorgenannten Franz Fötinger) und seiner Frau Elisabeth über. Nach seinem 1888 erfolgten Tode leitete Elisabeth Fötinger die Werkstätte bis 1894, in welchem Jahre die Kinder Franz, Anna und Katharina Fötinger das Erbe antraten.

5. Hafnerhaus, Linzerstraße 4, frühere Bezeichnung: Vorstadt Traundorf 50. Dieses Haus besaßen: 1618 Hafner Georg Teibinger, 1646 dessen Sohn Wolf. Er starb 1667 und seine Witwe Barbara Teibinger veräußerte das Haus 1668 an Bartholomäus Koll (Kholl). Es folgen: 1705 Maria Regina Koll, Witwe nach Bartol. Koll, 1705 Georg Harl, 1718 Marie Harl, 1718 Christoph Eisenpeiss, 1742 Maria Eisenpeiss. Nach 1747 wurde das Hafnerhandwerk auf diesem Hause nicht mehr ausgeübt und ging die Realität in diesem Jahre in den Besitz des Salzburgerboten und Landkutschers Johann Stockhammer über.



Teller mit Schäfer. Um 1760

6. Im Kreise der Gmundener Innung lagen auch die Städte, Märkte und Ortschaften Vöcklabruck, Ischl, St. Wolfgang, Schörfling, Pettenbach, Timmelkam, Regau und Schöndorf, deren Meister ihre Beiträge an die Gmundener Lade abzuliefern und ihre Gesellen beim Handwerk in Gmunden freizusprechen hatten. Die Erzeugnisse der Hafner in Schöndorf und Regau, vielleicht auch jener in Ischl, Schörfling und Pettenbach dürften viel Gemeinsames mit denen der Gmundener Handwerksgenossen gehabt haben. Eine Scheidung der Arbeiten konnte bisher nicht durchgeführt werden. Der Vollständigkeit halber führen wir hier die Namen der am Ausgang des XVIII. und in der ersten Hälfte des folgenden Jahrhunderts nachweisbaren Mitmeister der Gmundener Innung an:

In Vöcklabruck: Josef Dornbichler. Ihm wurde am 4. Mai 1795 das Meisterrecht in Vöcklabruck verliehen, „weil alldort schon über zehn Jahre kein Handwerk gehalten". Bald darauf, im Jahre 1801, etablierte sich ein zweiter Meister, Jakob Bundschuh, in dieser Stadt.

In Ischl: Martin Ennser 1795 bis 1830, Josef Dornfeind 1796 bis 1830, Josef Plohberger 1823 bis 1849, Josef Steininger 1839 bis 1847 im Hause



Große Schüssel mit der heil. Dreifaltigkeit. Um 1780. Im Besitz des Verfassers

Nr. 253, Regina Plohberger 1849 bis 1866 und Johann Steininger 1848 bis 1866.

In St. Wolfgang: Johann Helm, nachweisbar von 1821 bis 1866. Er besaß das Haus Nr. 4 im Markt.

In Schörfling: Anton Schrott, nachweisbar tätig von 1812 bis 1826. Er war vor 1812 beim Frankenmarkter Handwerk eingeschrieben. Im folgte Franz Xaver Födinger.

In Pettenbach: Anton Metz 1822 bis 1862, hierauf seine Witwe Josefa Metz.

In Timmelkam: Johann Plank, Besitzer des Hauses Nr. 19, wurde 1823 Mitmeister der Innung.

In Regau (Unter-Regau): Simon Hoiß, 1821 bis 1830 nachweisbar.

In Schöndorf: Josef Mohldaschel, von 1799 bis 1832 tätig.

Von allen Gmundener Werkstätten führte nur jene in Traundorf und diese auch nur in der letzten Zeit eine eigene Marke. Die Meisterin Elisabeth Fötinger wählte für ihre Erzeugnisse die Buchstaben E F im Kreise eingepreßt in die Bodenfläche der Krüge (1799 bis 1818). Ihr Nachfolger Ferdinand Eismayr (1818 bis 1843) behielt den Kreis bei und führte die Buchstaben F E. Die gleiche Marke mit seinen Initialen F F finden wir auf den Krügen des Meisters Franz Fötinger (1843 bis 1847). Um 1850 wurde in Reinthal bei Gmunden versucht, das Gmundener Geschirr mit dem dortigen Ton zu imitieren, jedoch ohne Erfolg. Diese Erzeugnisse erhielten den Stempel „Reinthal". Was schließlich eine



Teller mit Füllhorn. Um 1760

nicht selten vorkommende Marke, das in den Boden des Gefäßes eingedrückte alte Gmundener Stadtsiegel, betrifft, so war es die Marke des Hafners Franz Schleiß für seine modernen Imitationen italienischer Majoliken. Die Einführung dieser Marke erfolgte 1866.



Schüssel mit der Halbfigur Christi. Um 1780

IV. DIE ERZEUGNISSE UND IHRE HERSTELLUNG.

Die Erzeugnisse der Gmundener Hafner lehnen sich in Wahl der Formen und in Rücksicht auf die Verteilung der bildmäßigen Ausstattung besonders an die Majolikaarbeiten Italiens an. Damit ist hinlänglich der direkte Zusammenhang, der Einfluß von dieser Seite bewiesen. Die übermäßig großen Schüsseln, welche in erster Linie der Ausschmückung der oberösterreichischen Bauernstuben dienten und erst in zweiter Linie dem Gebrauch, entsprachen dem Schaugerät unter den Majoliken Italiens, den von Piccolpasso als „piatti di pompa" bezeichneten Prunkschüsseln. Waren es dort die herrlichsten Schöpfungen echter Kunstkeramik, so genügte den Bewohnern des Salzkammerguts eine handwerksmäßig hergestellte und mit Figuren in bunten Farben bemalte Schüssel. Gefäße in Form der Pinienzapfen hat Gmunden beinahe getreu kopiert. Die Wöchnerinnenschalen, ein Haupterzeugnis der Hafner in Gmunden, finden ihr Gegenstück in den „scudelle da donne di parto" Italiens. Hier wie dort waren sie innen und außen bemalt, in der Regel mit Darstellungen von Entbindungen und Szenen aus der Kinderpflege. Auch kleinere Bildplatten als Hausaltäre, Weihbrunngefäße und ähnliche Erzeugnisse Gmundens fanden ihre Vorbilder in Italien und selbst plastischen



Teller mit Falke. Um 1770. Im Besitz des Verfassers

Arbeiten begegnen wir im Salzkammergut. Nur eine Form fehlt uns dort gänzlich — das Apothekergefäß, der italienische „albarello" von zylindrischer Gestalt oder als Kanne mit Ausgußrohr. Die Sitte, die Apotheken als Versammlungsräume zu wählen, hat sich auf Italien beschränkt und daher nur dort die künstlerische Behandlung dieser Gefäße gezeitigt.

Die Gmundener Hafner erzeugten im XVIII. und XIX. Jahrhundert:

1. Marmoriertes Geschirr in den kombinierten Farben Grün, Blau, Grau, Braun und Weiß. Die beliebteste Form waren die sogenannten Pfeifenschüsseln, bald kleinere, bald größere Teller von ovaler, seltener runder



Maßkrug mit der heil. Familie. Um 1770



Krug mit den Figuren der Evangelisten auf Gittergrund. Bezeichnet 1777. Besitzer Karl v. Görner in Linz

Form mit gewellter, gegen die Mitte fächerartig zusammenlaufender Fahne. Zuweilen war im Spiegel eine kleine Figur in Relief angebracht. Diese Schüsseln dienten mehr zum Zimmerschmuck als zum Gebrauch, waren ungemein beliebt und fanden auch außerhalb des Landes starken Absatz.

2. Grün und braun gesprenkeltes und grün geflammtes Geschirr. In Wien führte es auf den Märkten die Bezeichnung „Gmundener Geschirr", in Gmunden selbst „Wiener Geschirr". Der älteste Vertreter der gesprenkelten Ware ist ein Weihbrunn im Linzer Museum. Über den mit reliefiertem Kruzifix geschmückten Becken erhebt sich auf zwei gewundenen Säulchen der muschelförmige Baldachin. Die Platte ist belegt mit dem Brustbild eines

jungen Mannes in der Tracht der Mitte des XVI. Jahrhunderts und mit der Jungfrau Maria in ganzer Figur. Wenn auch bei diesem Stück eine spätere Verwendung alter Hohlformen zur Herstellung der Reliefs nicht ausgeschlossen ist, wird es kaum viel später als 1600 anzusetzen und somit als das älteste bekannte Gmundener Erzeugnis anzusehen sein. Gleichfalls im Besitz des Linzer Museums ist ein großer, nahezu ein Meter hoher Krug, 1704 bezeichnet und mit einem Blattkranz auf der vorderen Wandung, mit auslaufenden Blumenranken beim unteren Henkelansatz verziert. Die Wandung des Kruges ist in der vorerwähnten Weise grün gesprenkelt und geflammt.



Maßkrug mit heil. Katharina. Um 1780. Besitzer Dr. v. Pausinger in Gmunden



Krug mit der Ansicht der beiden Schlösser Ort am Traunsee. Um 1790. Im Besitz des Verfassers

Weiters gehört in diese Gruppe die vollrund gearbeitete Büste eines oberösterreichischen Bauernburschen, eine Karikatur mit Blähhals, schielenden Augen und mit Warzen im Gesicht. Besitzer dieses originellen, als Blumenvase gedachten Stückes ist das Museum für österreichische Volkskunde in Wien. Größtenteils beschränkten sich jedoch die geflammten Arbeiten auf das gewöhnlichste Gebrauchsgeschirr, Krüge und namentlich Weidlinge, die massenhaft seit 1700 erzeugt wurden und noch heute in gleicher Weise in der Werkstätte des Hafnermeisters Schleiß gefertigt werden. Es waren die Erzeugnisse, die überall, nicht zum mindesten in Wien, den Gmundener Hafnern so viel Ehre einbrachten.



Großer Humpen mit Bauernbrustbildern auf gegittertem Grund. Um 1780

3. Das gleiche galt von der einfarbig taubengrauen Ware, die ebenfalls noch bei Schleiß erzeugt wird. Aus einem alten Glasurbuch lautet das Rezept auf 10 ℔ Bleiasche, 5 ℔ Kieß, 3 ℔ Salz und 1 ℔ Schmaldte, was wir jedoch nur als einen Versuch ansehen dürfen, da der beigesetzte Vermerk des Hafners „wird nicht schön" eine längere Anwendung dieses Rezepts ausschließt. Das Geschirr hieß auch einige Zeit das „perlgraue", als man die blaue Glasur mehr ins Graue zu stimmen suchte.

4. Mit der bunten Malerei auf weißem Grunde brachten die Hafner in Gmunden ihre Arbeiten auf eine Stufe, welche die Grenze des Gewöhnlichen überschreiten konnte und den Versuch darstellt, sich kunstvoller Keramik zu nähern. Daß diese eigentlich nie vollkommen erreicht werden konnte, hat weniger seine Gründe im Unvermögen der Arbeitskräfte, als vielmehr in den bescheidenen Ansprüchen der großen Masse der Abnehmer, der ländlichen Bevölkerung des Kammerguts. Wohl ragen einzelne Arbeiten, besonders aus älterer Zeit, dann wieder mit großer zeitlicher Pause, solche aus der Stilperiode des Rokoko durch ihre Zeichnung und den geschmackvollen Farbenauftrag hervor; der Rest behielt jedoch mehr handwerksmäßigen Charakter. Von jenen Arbeiten, bei denen das Augenmerk auf eine schöne weiße, gleichmäßig deckende Glasur gelegt wurde, haben wir bereits mehrere kennen gelernt. Sie fallen in die Zeit von 1650 bis 1750. Die Bemalung beschränkt sich auf einzelne Blumenranken, stilisierte Blüten in der ersten Zeit; später werden Embleme der Handwerker, einzelne Figuren, Städteveduten, ja sogar ganze Szenen hinzugefügt. Dies alles jedoch noch immer mit möglichster Schonung der weißen Fläche, welche vorwiegen sollte und daher nur eine skizzenhafte Behandlung der Figuren mit teilweisem Farbenauftrag oder die Darstellung in sehr kleinem Maßstab gestattete. Beispiele hiefür sind die runde



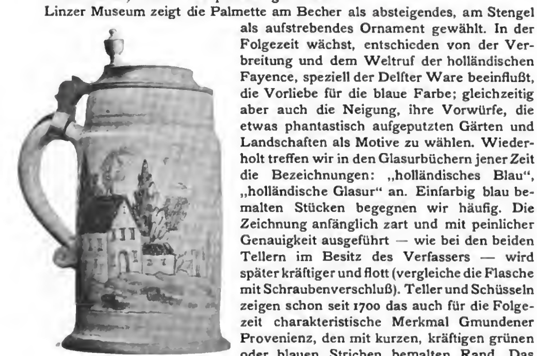
Humpen mit der Ansicht des Traunsees mit dem Zollbotenhause und darauf bezugnehmendem Vers. Bezeichnet 1792

Flasche mit dem Vogel aus dem Jahre 1758, beziehungsweise die große Schenkkanne mit der Jagdszene aus dem Jahre 1725; beide im Linzer Museum.

Um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts treffen wir schon Stücke an, bei denen die weiße Fläche der bunten Malerei das Feld räumt. Die Figuren sind besser gezeichnet als früher, die Glasur dagegen ist nicht mehr so schön. Deutlich geht hervor, daß die Hafner den technischen Teil der Arbeit vernachlässigten und tüchtigere Malergesellen zu beschäftigen suchten. Gleichzeitig erhalten die Erzeugnisse ein sämtlichen Gmundener Werkstätten gemeinsames Merkmal in Anwendung der Palmette als fortlaufendes Ornament. Es dient, in blauer Farbe ausgeführt, als Abschluß am Fuß- und Halsrand der Krüge, als Einfassung der Schüsseln (vergleiche den Krug mit dem heil. Sebastian und die Schüssel mit der Schäferszene). Auch das pokalartige Gefäß im Linzer Museum zeigt die Palmette am Becher als absteigendes, am Stengel als aufstrebendes Ornament gewählt. In der Folgezeit wächst, entschieden von der Verbreitung und dem Weltruf der holländischen Fayence, speziell der Delfter Ware beeinflußt, die Vorliebe für die blaue Farbe; gleichzeitig aber auch die Neigung, ihre Vorwürfe, die etwas phantastisch aufgeputzten Gärten und Landschaften als Motive zu wählen. Wiederholt treffen wir in den Glasurbüchern jener Zeit die Bezeichnungen: „holländisches Blau", „holländische Glasur" an. Einfarbig blau bemalten Stücken begegnen wir häufig. Die Zeichnung anfänglich zart und mit peinlicher Genauigkeit ausgeführt — wie bei den beiden Tellern im Besitz des Verfassers — wird später kräftiger und flott (vergleiche die Flasche mit Schraubenverschluß). Teller und Schüsseln zeigen schon seit 1700 das auch für die Folgezeit charakteristische Merkmal Gmundener Provenienz, den mit kurzen, kräftigen grünen oder blauen Strichen bemalten Rand. Das Palmettenornament weicht nach wenigen Jahren in einer der Werkstätten dem Akazien-



Humpen mit Medaillons auf Gittergrund. Um 1825.


Humpen, gemalt 1846 von Triesberger. Besitzer Hafnermeister Schleiß in Gmunden

blatt und dieses wieder der großen Blütenranke, beziehungsweise der einzelnen Blüte. In die Mitte des XVIII. Jahrhunderts fallen auch mehrere gute Arbeiten mit Reliefauflagen und solche keramischer Plastik. Eine gedeckelte, von einem liegenden Löwen gekrönte Terrine, ein Salzfäßchen in Gestalt einer Bäuerin und die Figur eines oberösterreichischen Kretins werden hier abgebildet. Die letztgenannte drollige Plastik hat noch einen besonderen Reiz darin, daß die Figur in der rechten Hand einen blau und weiß marmorierten Gmundener Krug mit dem typischen wulstartigen, im unteren Ansatz aufgerollten Henkel hält.



Humpen mit Kahnfahrt, bezeichnet 1798

Das ausgehende XVIII. Jahrhundert wählt die einzelne Blüte oder den Blumenstrauß als Schmuck für den Tellerrand, zuweilen auf gitterartig gezeichnetem Grund. Die figürliche Malerei hat größtenteils religiösen Charakter; Typen aus dem Volk, Figuren einzelner Tiere, Landschaften etc. sind selten. Auch bei den Krügen und Humpen findet der vorerwähnte Gittergrund Anwendung, entweder das ganze Gefäß oder nur einen Teil der Wandung in Art eines Bandes, auf dem mehrere Medaillons angeordnet sind, überziehend. Bei den Krügen zeigt sich nun häufiger der schon bei den Erzeugnissen aus der Mitte des XVIII. Jahrhunderts vereinzelt auftretende sogenannte Wiener Rand. Es ist ein Motiv von Festons, in einfachster Weise dargestellt und entlehnt dem Wiener Porzellan, wo es ausgiebigste Verwendung fand. Es bildet bei den Gmundener Arbeiten den unteren Abschluß der in bunten Farben ausgeführten Darstellung.

Um 1790 wechselt der bauchige, birnförmige Krug die Gestalt und es entsteht der zylindrische, bei weitem mehr mundgerechte Trinkhumpen. Ansichten des Traunsees, solche der Stadt Gmunden und des Schlosses Ort, Kahnfahrer, Typen der Bewohner des Kammerguts verdrängen nun nahezu gänzlich die religiösen Darstellungen. Das Treiben und Leben der Leute schildert uns am besten in der Zeit 1830 bis 1850 der Malergeselle Josef Triesberger mit seinen originellen Arbeiten. Über diesen Gesellen, mit dessen Tod die Gmundener Bauernmajolika ihr Ende fand, wird noch später ausführlicher zu erzählen sein. Hinsichtlich der Formen haben wir noch nachzutragen, daß die Gestalt des Humpens sich nach 1800 etwas ändert, indem die Mündung um ein Geringes eingezogen wird.

Der Ton kam aus Viechtau (grauer, kalkhaltiger Letten) und Baumgarten (blauer, eisenhaltiger Dachent), beide in der Nähe Gmundens gelegen, und wurde in dieser Zusammenstellung als Töpfermaterial mit großer Sorgfalt bereitet und sehr fein geschlemmt. Auf dem weißen Anguß aus Zinnemail, somit auf einem jede Flüssigkeit schnell einsaugenden Grund, begann der Maler sein Werk. Er zog zuerst die Umrisse mit Braunstein und trug dann die Farben auf, eine Arbeit, die keine Korrekturen zuließ. Bei Darstellungen,



Humpen mit Darstellung der Salzablieferung vor dem Gmundener Rathaus. Gemalt 1847 von Triesberger. Besitzer Gastwirt Holzinger in Gmunden



Humpen mit Darstellung eines Warentransports auf der Traun unter Aufsicht der Hafnermeisterin Franziska Schleiß. Gemalt 1847 von Triesberger. Besitzer Leopold Schleiß in Gmunden

die oft wiederholt werden sollten, benützte er als Schablone ein dünnes Zinnblatt, in das die Umrisse der Zeichnung eingestochen wurden und welches sich leicht der Wölbung des Kruges anpassen ließ. Ein derartiges, noch vorhandenes Blatt mit der Darstellung eines Türken zu Pferde geben wir hier in Abbildung. Das Übertragen der Umrisse auf das Gefäß erfolgte durch Einstäuben mit Holzkohle auf mechanischem Weg. Hierauf erfolgte die Braunsteinkonturierung und das Auftragen der Farben, sodann ein nochmaliges Einstäuben mit gutpulverisiertem Bleiglas, das, im zweiten Brand mit der Zinnglasur verschmelzend, den Farben spiegelglatten Glanz verlieh. Der Brand erfolgte mittels Holzfeuerung in Öfen von 5 Kubikmeter fassendem Einsatzraum und bei einer Temperatur von etwa 1000 Grad Celsius. Über



Zinnblattschablone zum Konturieren der auf der Krugwandung beabsichtigten Malerei

die Glasuren sind einzelne Rezepte vorhanden. Die weiße bestand aus 10 ℔ Bleiasche, 5 ℔ Sand, 3 ℔ Salz und 3 ℔ Glette. Mit ihr wurde auch die Rückseite der Schüsseln und Teller überzogen. Vom Jahr 1860 an ließ man in Gmunden diesen Überzug fallen und übergoß den Boden mit fein geschlemmtem flüssigen Ton, der hierauf gelbe Glasur erhielt. Daran sind also Schüsseln aus der Zeit nach 1860 leicht zu erkennen. Auch hinsichtlich der Zusammensetzung der wichtigsten Malfarben sind wir unterrichtet. Die grüne Farbe bestand aus 6 Maßl guter Kupferasche, 3 Maßl Glette und 4 Maßl Mening. Weitere Rezepte finden sich im Besitz der Werkstätten Schleiß und Fötinger. Als Vorlagen für die Hafnermalergesellen dienten Kupferstichblätter jeder Art, Volkstypen, Kostümblätter, Gebetbuchblätter, ja selbst Spielkarten. Eine Reihe solcher Vorlagen, die wirklich in Gmunden in Verwendung kamen, ist hier abgebildet. Sie stammen aus Hafnerhäusern und zeigen die Originale durchstochene Umrisse. Im XVIII. Jahrhundert, als man den Dekor der Fayencen von Delft in Blaumalerei imitierte, lieferten französische Blätter die Vorwürfe. Es gab aber auch Hafnermaler, welche ohne Vorlage arbeiteten.

Die Namen der wenigsten sind uns übrigens bekannt. Auf einer runden Flasche mit bunten Vogeldarstellungen (im Linzer Museum) zeichnete sich der Malergeselle Lorenz Schrock, der 1780 in Traundorf im 74. Lebensjahre starb. Die Flasche trägt die Jahreszahl 1758 und die Initialen L S. Schrock war, wie die meisten der Malergesellen ein gebürtiger Gmundener und damit ist die Ansicht Kamillo Sittes, daß die Maler aus Böhmen kamen, hinfällig. Von den in Gmunden im Jahre 1799 beschäftigten 21 Gesellen, war etwa die Hälfte gebürtige Gmundener, während der Rest aus Oberösterreich, Salzburg, Steiermark, Tirol und Niederösterreich kam. Zwei Gesellen kamen aus Bayern. Wir führen die Namen an: Kling, Mohldaschel, Pergent, zwei Brüder Ennser, Hering, Anton, Zeinner, zwei Brüder Asam, Trischberger, zwei Brüder Oßwald, Staudinger, Schönberger, Fötinger, Dirnböck, Eismair, Stix, Greitroithner und Moßreithner. In Gmunden war auch Kaspar Buchner geboren, der von 1830 an die Bemalungen in der Werkstätte des Josef Wiesinger später der Aloisia

Wiesinger und schließlich der Meisterin Trauner besorgte und am 4. Mai 1845 vor dem versammelten Handwerk erschien mit dem Ansuchen, ihn als Gesellen anzuerkennen „nachdem er schon durch 14 Jahre die Malereibesorgtund sich darin so gebildet hat, daß er anderen Gesellen gleich zu stellen kommt". Das Ansuchen wurde bewilligt und Buchner Geselle. Er war der letzte Hafnermaler in der WerkstättePinsdorfgasse und starb 1867. In derHafnerwerkstätte in Traundorf wurde bereits seit 1856 nicht mehr gemalt. Am längsten hielt sich die Herstellung der bunt bemalten Bauernkrüge in der Werkstätte im Seestadtl, dem Schleißschen Hafnerhaus und auch hier haben wir sie eigentlich nur der Langlebigkeit der Malerhafner und Gesellen zu danken. Der Geselle Karl Elsenwenger, geboren 1825, kam 1834 in die Lehre, wurde 1839 freigesprochen und war bis 1890 beschäftigt. Er hat knapp vor seinem Tode nicht anders gearbeitet als 50 Jahre vorher. Ein noch schöneres Beispiel der Anhänglichkeit an das alte Handwerk liefert uns Felix Bachinger, aus Pinsdorf gebürtig. Am 3. Mai 1863 im Alter von 18 Jahren freigesprochen, wurde ihm von seinem Meister Franz Schleiß die



Vorlagenblätter für die Gmundener Hafnermalergesellen



Josef Triesberger, geb. 1819, gest. 1893. Arbeitete 60 Jahre als Hafnermaler in der Werkstätte Schleiß



Hafnermeister Franz Schleiß I, geb. 1813, gest. 1887. Von 1864 bis 1882 Bürgermeister der Stadt Gmunden

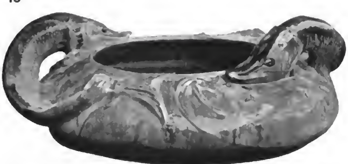
Bemalung des grün geflammten Geschirrs übertragen. Er setzte diese unter dem Sohne und Enkel seines ersten Brotherrn fort und wir fanden ihn im Vorjahre noch immer fleißig und freudig an der gleichen Arbeit. So hat sich die Herstellungsweise des grünen Flammengeschirrs im Laufe von nahezu 50 Jahren in nichts geändert, weder in Form und Henkelbildung, noch in der Farbe der vertikal und horizontal gezogenen flammenartigen Bänder.

Unter den Malergesellen, welche sich mit der Ausstattung der Humpen und Maßkrüge in figürlicher und landschaftlicher Malerei beschäftigten, ragt, obwohl bereits in der Verfallsperiode tätig, Josef Triesberger hervor. Schon sein Vater Franz, ein Sohn des Josef und der Maria Anna Drischberger widmete sich dem Handwerk, wurde am 6. Mai 1798 als Lehrling bei Meister Josef Prein aufgedungen und am 26. Dezember 1801 bei Theresia Stadler Geselle. Er starb am 4. März 1851. Josef Triesberger (die Schreibweise des Namens wechselt und lautet auch Trissberger, Trischberger, Drissberger und Drischberger) wurde 1819 in Gmunden geboren, kam am 6. Mai 1832 zu Meister Ignaz Both (auch Pott) in die Lehre und wurde am 8. Mai 1836 freigesprochen. Er arbeitete dann weiters unter Franz Schleiß, erhielt 1863 die Verdienstmedaille, später unter Leopold Schleiß 1892 das silberne Verdienstkreuz und starb im Jahre 1893. Er war somit volle 60 Jahre an der Scheibe und bei der Krugmalerei beschäftigt. Nicht wie die meisten seiner Vorgänger suchte Triesberger die Vorlagen in den zeitgenössischen Kunstblättern, sondern verfügte ein wenig über eigenes Talent und entlehnte nur zuweilen einzelne Motive. Seine Liebe zur Vaterstadt Gmunden bewog ihn, Ansichten dieser Stadt und Darstellungen aus ihrem geschäftlichen Leben in den Bildern zu

bringen und so sind die von ihm bemalten Krüge neben wenigen älteren Exemplaren mit der Ansicht des Gmundener Sees und des Schlosses Ort wohl die für unser Handwerk charakteristischesten und auch in mancher Beziehung kulturhistorisch interessant. Einige seiner Arbeiten seien genannt und abgebildet. Er malte einen Maßkrug mit der Darstellung, wie seine Meisterin Franziska Schleiß ihr Geschirr auf zwei zusammengekoppelten Zillen, der sogenannten Gams, auf der Traun führt, Krüge mit Landschaftsskizzen aus der Gmundener Umgebung, einen solchen mit der Ansicht des Rathauses, des Landungsplatzes für die Salzfuhren aus Ebensee. Wir sehen auf einem weiteren Exemplar von seiner Hand den Vorgang beim Löschen der Salzladungen, zahlreiche Kufenträger und schließlich die Weiterbeförderung des Salzes mittels Pferdebahn. Diesen Krug malte Triesberger im Jahre 1847 für den Hafnermeister Josef Steininger in Ischl. Häufig hat er seine Arbeiten mit den Initialen I T unter oder hinter dem Henkelansatz der Krüge gezeichnet. Im übrigen ist seine Hand leicht an der eigentümlichen Malweise der Bäume und Sträucher zu erkennen. Er wählte für helles Licht ein intensives reines Gelb und setzte es in der Regel auf die äußersten Laubpartien an Baum und Strauch, so daß diese Farbe gleich neben dem satten Grün zu stehen kommt. Als Einfassung am Hals- und Fußrand der Krüge bevorzugte er ein Bandmotiv aus schräggestellten, sich abwechselnd an der oberen und unteren Einfassungslinie berührenden Weberschiffchen. Triesberger war auch ein guter Kamerad. Seiner Initiative war es zu danken, daß in den Vierzigerjahren eine Kasse für kranke oder ohne eigene Schuld verarmte Gesellen gegründet wurde. Die Beiträge lieferten durch viele Jahre die Gesellen allein; später beteiligten sich auch daran die Meister. Schreiber dieser Zeilen hatte Gelegenheit, den Nachlaß dieses Mannes zu sehen. Es fanden sich darin Dankschreiben seiner Mitgesellen für erhaltene Darlehen und eine reichhaltige Bibliothek aus allen Wissenschaften, wie wir sie wohl selten heute bei einem Handwerker finden werden. Mit Triesberger starb der letzte Hafnergeselle, der typisches Gmundener Geschirr in altherkömmlicher Weise mit bunten Farben bemalte — zugleich in ihm starb aber auch der Typus des unter der alten Zunftverfassung so glücklichen und so ehrlich arbeitenden Handwerkers. Sein Todesjahr, das Jahr



Tonwarenfabrikant Leopold Schleiß, geb. 1853. Der letzte Erzeuger von Gmundener Bauernmajoliken



Jardinière, entworfen von Anton Gerhardt, ausgeführt in der Werkstätte Leopold Schleiß in Gmunden

1891, bedeutet für uns das Ende der Gmundener Bauernfayence-Industrie.

Wohl versuchten einzelne Meister es aufzuhalten. Die Werkstätte Schleiß in Gmunden sträubte sich, zu ihrer Ehre gesagt, mit allen Mitteln, so mit wiederholten Versuchen und mit großen Geldopfern gegen diesen Niedergang, dessen Gründe sehr tiefe, unausrottbare Wurzeln geschlagen hatten. Im Augenblick, wo der Stadt der alte Charakter geraubt wurde, indem man ihr den Salzhandel, diese mittelalterliche Institution nahm, die Seeufer dem gewerblichen Treiben entzog und sie Müßiggängern öffnete, war das Schicksal der einst so blühenden und fleißigen Stadt besiegelt. Das Handwerk mußte auf allen Linien zurücktreten und so haben auch die Hafnereien ihre Bedeutung verloren, ihre Erzeugnisse auf das in der bäuerlichen Bevölkerung des Kammerguts gangbare schmucklose Geschirr reduziert.



Gmundener Salzträger, modelliert von Anton Gerhardt behufs Ausführung in Steingut in der Werkstätte Schleiß

Die Werkstätte Schleiß wollte den Kampf gegen das Unvermeidliche nicht aufgeben und versuchte sich zu einer Zeit, wo dem Volke jeder Ausdruck einer Geschmacksrichtung mangelte, mit bäuerlichen Majoliken in bizarren Formen. Die Stammbevölkerung Oberösterreichs konnte aber diese Blumenvasen und Ziergefäße nicht verwenden und dem Fremden waren es keine typischen Erzeugnisse des Landes. So wäre eine Fortsetzung der alten Industrie nur möglich gewesen, wenn man sich auf die alten Formen, den der Hand des Bauern noch heute geläufigen Humpen und Krug beschränkt und mit Darstellungen, die in verständlicher Weise zum Volke reden, bemalt hätte.

Bewogen und genötigt durch die vorhin geschilderten Umstände folgt die Werkstätte Schleiß der modernen Richtung und bietet uns darin ungemein viel Schönes und Beachtenswertes. Besonders tritt dies in den plastischen Werken sowie in der technischen Behandlung zu Tage. In den Entwürfen und der Herstellung der Modelle teilen sich die Herren Franz



Vase. Stilisierter Kieferndekor. Entworfen und ausgeführt von Franz Schleiß II

Schleiß jun. und Anton Gerhardt, für deren Können die hier abgebildete Dogge in Fayence und die Jardinière mit den Hechten Zeugnis ablegen. Der für diese Arbeiten verwendete Scherben ist ausgesprochenes Steingut und erfolgt die Herstellung durch freies Aufdrehen oder im Gußverfahren, wenn die Ausführung einer größeren Anzahl gleicher Objekte beabsichtigt ist. Beim Glasieren erzielt die Werkstätte glänzende Effekte durch Reduktionsfeuer.

Wir hoffen, daß die Firma Schleiß auf solchen Bahnen fortschreitet und gestützt auf ihre Vorliebe für das plastische Moment und ihre Kenntnisse in Herstellung brillanter Glasuren weitere Arbeiten dieser Richtung liefert. Unterstützt wird sie, wie schon erwähnt, durch Herrn Gerhardt, der bereits zahlreiche recht gute Plastiken geliefert hat und auch von der Königin von Hannover behufs Modellierung ihrer Büste herangezogen wurde. Sein letztes Werk ist das Modell eines Kufenträgers, der typischen Figur der alten Salzstätte, die merkwürdigerweise noch keinen sichtbaren Hinweis auf ihre einst so bedeutende gewerbliche Tätigkeit besitzt. Der Künstler denkt sich daher seine Schöpfung als Brunnenfigur auf dem Platze vor dem Rathaus, also an jenem Orte, wo die Zillen aus Ebensee landeten und die Träger das Salz aus dem ganzen Kammergut entgegennahmen. Erfreulich ist es zu hören, daß der Bürgermeister der Stadt dieser Idee sympathisch gegenübersteht und so Gmunden endlich ein Wahrzeichen erhält, das den zahlreichen Fremden die historische Bedeutung der Salzstadt in zutreffender Weise offenbart.



Ruhende Dogge. Gmundener Fayence, modelliert und ausgeführt von Franz Schleiß II

DIE AUSSTELLUNG VON ALTEN GOLD- UND SILBERSCHMIEDEARBEITEN IM K.K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM. II. AUSSER-ÖSTERREICH VON EDUARD LEISCHING-WIEN



TWA zwei Dritteile unserer Ausstellungsobjekte waren außerösterreichischer Provenienz. Aus welchen Erwägungen wir sie heranzogen, wurde bereits auseinandergesetzt. Es waren durchwegs europäische Arbeiten, vom Mittelalter bis zur ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts, deutsche, englische, französische, italienische, niederländische, russische. Schmuck war auch in dieser Gruppe ausgeschlossen, die Ausstellung beschränkte sich, wie bereits bemerkt, auf Gefäße und Geräte kirchlicher und profaner Art. Auch innerhalb dieser Gruppe war die kirchliche Kunst lediglich durch Typen vertreten, darunter allerdings durch eine Reihe auserlesener Stücke.

Den größten Umfang in dieser Abteilung nahm wie begreiflich Deutschland ein und wir sahen hier alle berühmten Kunststätten: Augsburg, Nürnberg, Regensburg, Straßburg, Ulm, Frankfurt, Dresden, Breslau, Königsberg, zum Teil glänzend vertreten.

Von einer deutschen Goldschmiedekunst kann man seit der Völkerwanderung sprechen. Die alten Schmiede, welche Waffen, Gürtlerarbeit und Geräte und Schmuck in Edelmetall nebeneinander schufen, haben von den römischen Meistern gelernt, die am Rhein und in Oberdeutschland rege Tätigkeit entfaltet hatten. Es waren Hörige der Fürsten und Edlen, für deren Bedarf allein sie arbeiteten, Ministerialen wie alle Handwerker der Zeit, welche einen organisierten Gewerbebetrieb in dieser Zeit nicht kannten, während in früherer Zeit die Schmiederei ein Vorrecht der Freien gewesen war, wie ja schon die germanische Sage vom Königssohn Wieland beweist. Hans Meyer in seiner sozialwissenschaftlichen Studie über die Straßburger Goldschmiedezunft und andere haben darauf verwiesen, daß die nach dem Aufhören des Wanderns entstehenden Volksrechte, welche die Stellung der Handwerker überhaupt hervorheben, für die Goldschmiede besondere Wertschätzung bekunden. Wird in der Lex salica der Goldschmied noch dem Eisenschmied gleich gestellt, so erhebt alamannisches und westgotisches Volksrecht den Aurifex in der Festsetzung des Wehrgeldes um das Doppelte über den Faber ferrarius und das burgundische macht schon einen Unterschied zwischen Silber- und Goldarbeiter und klassifiziert den Eisenschmied, Silberschmied und Goldschmied im Verhältnis von 50 zu 100 und 150 sol. Ihre Mehrzahl gehört lange noch zu den Hörigen, aber daneben treten doch bald auch freie Männer, auf deren Tätigkeit wohl die größten künstlerischen und technischen

Fortschritte der Zeit ruhen. Noch aus römischer Zeit waren große Gold- und Silbervorräte im Land, unter Karl dem Großen war viel Beute den Avaren abgenommen und in Spanien gemacht worden, man beginnt in den deutschen Strömen, Rhein und Donau, nach Waschgold zu suchen und in Böhmen werden Goldminen entdeckt und betrieben. Auf den königlichen Domänen hat laut dem Capitulare de villis der Amtmann für Vorhandensein und unaufhörliche Arbeit geschulter Edelmetallhandwerker zu sorgen, von den anderen Arbeitern werden sie strenge geschieden, sie wirken in gemeinsamer Arbeit auf dem Boden einer festen Tradition, die sich immer weiter entwickelt. So hoch ist die Schätzung der Kunst gestellt, daß Fürsten und Edle sich mit Vorliebe in persönlicher Übung ihr zuwenden und ebenso auch Kirchenfürsten nach dem Vorbild des heiligen Eligius, des Bischofs von Noyon (geboren 588, gestorben 659) der aus römischer, altchristlicher Familie stammend, zu Limoges die Goldschmiedekunst erlernte und der Schutzpatron ihrer Meister wurde. Und in den Klöstern, vor allem denen der Benediktiner, finden schon zu Beginn des IX. Jahrhunderts, so in St. Gallen, neben vielen anderen Werkleuten zahlreiche geschickte Goldschmiede Schutz, Arbeit und geistige Führung. Aus ihrer Mitte geht später ja auch jener Theophilus hervor, dessen Schedula diversarum artium einer Beschreibung aller damaligen Kunstgewerbe und zur Hälfte der Goldschmiedetechnik allein gewidmet ist. Unter Otto I. werden die sächsischen Länder Hauptsitz unserer Kunst. Bischof Bernward von Hildesheim, selbst Künstler, übt hier und weit hinaus ins Reich mächtigen Einfluß. In den Werkstätten der Goldschmiede erhebt sich der romanische Stil in der Kleinkunst zu höchster Vollendung und von hier aus gehen die stärksten Anregungen für alle Gebiete des Schaffens aus. Der Eintritt vieler Freien in die Reihe der Mitarbeiter hängt mit der Veränderung zusammen, welche sich am Ende des XI. Jahrhunderts in der Volkswirtschaft vollzieht. Es beginnt die Entwicklung von Handel und Marktverkehr wie für jedwede andere Produktion im Gewerbe, so auch für die Goldschmiedekunst, und damit steigt



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Becher, Augsburg, XV. Jahrhundert (Kat. Nr. 193)



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österr. Museum, Schale, deutsch, XV. Jahrhundert, Ende (Kat. Nr. 477)

der Charakter der Arbeit von der Pflichtleistung des Knechtes zur selbstbestimmten Tat des freien Mannes, der das Risiko und den Lohn der Arbeit persönlich trägt und erntet. Gleichzeitig fast tritt ein Umschwung in der Haltung der Kirche gegenüber der Kunst ein; war sie bis dahin jedem Prunk und Glanz der Ausstattung des Gotteshauses abgekehrt, so erweckt der von den Kreuzzügen ausstrahlende romantische Zauber und die Belebung des Sinnes für höhere Kultur den Wunsch und damit auch das Vermögen zu reichem Schmuck der Kirchen mit Geräten aller Art in Gold, Silber und edlen Steinen. Die fortschreitende Entwicklung der alten rheinischen Bischofssitze zu größeren städtischen Gemeinwesen und die staufische Städtepolitik gedieh dem heimischen Kunstgewerbe nach jeder Richtung zum Vorteil. Hofrecht und Gewerberecht beginnen sich auseinanderzusetzen. Die Wichtigkeit, welche der steigende Handelsverkehr und die Erweiterung der Volkswirtschaft dem Münzwesen zukommen ließ, übte ihre Wirkung auch auf die Goldschmiede, die in vielen Orten wie Augsburg, Basel und Wien in enger Gemeinschaft oder doch in näherer Verbindung mit dem Münzwesen standen. Nur allmählich und vielfach erst nach langen Kämpfen löst sich, wie Hans Meyer und andere nachgewiesen haben, das Goldschmiedegewerbe aus den Fesseln der bischöflichen oder landesherrlichen Gewalt und geht über zu einer auf sich selbst gestellten zünftlerischen Organisation, wie sie die anderen Gewerbe sich zumeist schon errungen hatten. Das geschieht an vielen Orten bereits im XIII. Jahrhundert; dahin gehören, wie wir sahen, Wien, vor ihm schon Braunschweig, Cöln, Augsburg, nach ihm Breslau und Erfurt, im XIV. Jahrhundert Magdeburg und Straßburg.



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Löffel, Breslau, XVI. Jahrh. (Kat. Nr. 654)

Im Mittelpunkt unseres Interesses steht Augsburg, dessen Goldschmiede zu allen Zeiten den größten Ruhm geerntet und der Stadt zugeführt haben. Bereits 1276, zur Zeit der Aufstellung des Stadtbuchs, war Augsburg, wie Dr. August Weiß in seinem höchst lesenswerten Buch

„Das Handwerk der Goldschmiede in Augsburg bis zum Jahre 1681" dargelegt hat, der Sitz eines reich entwickelten Gewerbes. Auch Goldschmiede werden um diese Zeit schon genannt. Ob die Augsburger Gewerbe damals schon zünftisch organisiert waren, läßt sich nicht erweisen, annehmen aber dürfen wir, daß daselbst bereits im XII. Jahrhundert eine Art von Handwerkerverbindungen bestanden haben mag; frühzeitig wird hier das Recht zur Ausübung eines Gewerbes als Vertrauensamt betrachtet und als solches verliehen. Die Entwicklung Augsburgs als hervorragender Handelsplatz Deutschlands, wohin Händler und Produzenten aus den verschiedensten Teilen Europas strömten, hat wohl auch schon im XIII. Jahrhundert den Kampf der heimischen Gewerbe gegen die „Gäste" und das Bedürfnis nach Schutzbestimmungen rege gemacht. Bischof, Burggraf und Stadtregiment suchen und gewähren diesen Schutz der heimischen Arbeit. In Verbindung mit einem Schutze des Publikums gegen Übergriffe und Übervorteilungen seitens der Gewerbetreibenden geht sehr bald schon die Regelung des Gesellen- und Lehrlingswesens. Kein Zweifel, daß die Goldschmiede innerhalb der Gesamtheit der Augsburger Handwerker von jeher eine Ausnahmestellung einnahmen, dies geht aus dem Artikel VIII des erwähnten Stadtbuches hervor und beweist die verständnisvolle Schätzung, welche Regiment und Bürgerschaft dieser Kunstübung von ihren Anfängen an entgegenbrachten.



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Becher, Patengabe, von Elias Lencker, Nürnberg, XVI. Jahrhundert, Ende (Kat. Nr. 406)



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Kristallpokal in Goldemailmontierung, deutsch, 1566 (K. Nr. 502)

Um diese Zeit, in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, waren die Augsburger Goldschmiede bischöfliche Ministerialen, sogenannte „Hausgenossen" des Bischofs mit eigenen Rechten und Pflichten. Wohl werden sie bald darauf freie Bürger, aber sie bleiben mit der Münze eng verbunden und werden noch bis 1521, als die Stadt in den Besitz des vollen Münzrechts trat, vom Bischof mit der „Hausgenossenschaft" belehnt. Bis zur



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Herbersteinsche Taufkanne, Augsburg, XVI. Jahrh., Ende (Kat. Nr. 36)

Mitte des XV. Jahrhunderts gab es gleichzeitig kaum mehr als zwölf Hausgenossen, die sich schon um 1347 enger zusammenschlossen, allerdings aber in freier Organisation, nicht in starrem Zunftzwang wie die andern; sie nehmen eine gesonderte und oft vermittelnde Stellung ein zwischen Bürgerschaft, Geschlechtern und Geistlichkeit. Die Oberaufsicht über ihre Beziehungen zur Münze führt der Münzmeister, dem bereits im XIV. Jahrhundert zwei Geschaumeister zur Seite standen; es hat also schon zu dieser Zeit eine amtliche Beschau der Goldschmiedearbeiten stattgefunden, wenngleich sie damals noch nicht durchgängig gezeichnet wurden. Etwa achtzig Jahre vor dem Übergang des Münzrechts von dem Bischof an die Stadt, im Jahre 1445, ging auch die Ernennung der Geschaumeister an den Rat über und es erfolgt eine Regelung der Geschau: Die Goldschmiede wurden verhalten, ihr Werksilber den Geschaumeistern vorzuweisen und es mit ihrem Zeichen zu versehen, wenn es für vollwertig erkannt war; der Münzmeister dagegen hatte als Amtsbestätigung das Stadtzeichen darauf zu drücken. Sehr bald wird auch ein Handwerksbrief erlassen und aus den Goldschmiedeakten vom Jahre 1552 entnehmen wir unter anderem, daß hier wie anderwärts (es wird gesagt seit 100 Jahren), unehelich Geborene ausdrücklich von der Handwerksübung ausgeschlossen waren. Und auch sonst hören wir von fortschreitender Festsetzung organisatorischer Anordnungen, nicht minder von Kämpfen und Händeln, wie sie in jener Zeit auf der Tagesordnung standen. Das Ende des XV. Jahrhunderts ist für die Geschichte des



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Herbersteinsches Taufbecken, Augsburg, XVI. Jahrhundert, Ende (Kat. Nr. 36)

Augsburger Gewerbes überhaupt, und vor allem für die Goldschmiedekunst von entscheidender Bedeutung. Alle Verhältnisse und Auffassungen empfangen neuen Inhalt und neue Richtung, eben um diese Zeit erhebt sich Augsburg zu einem der wichtigsten Emporien des Welthandels, das Vermögen der Stadt und vieler einzelner seiner Bürger steigert sich in ungeahntem Maß. Gab es daselbst, wie Buff („Augsburg in der Renaissancezeit“) mitteilt, im Jahre 1474 rund 5000 Steuerpflichtige, so waren 30 Jahre später deren mehr als 10.000. Hartung hat in seiner Abhandlung über die Augsburger Vermögenssteuer und die Entwicklung der Besitzverhältnisse im XVI. Jahrhundert (Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswesen von Schmoller 19, 3), sehr interessante Einblicke in die wirtschaftliche Hebung Augsburgs in dieser Zeit eröffnet. Daß der wachsende Reichtum im



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Schützenpokal, Regensburg 1586, von H. S. (Hans Strobe oder Hans Schmaller, Kat. Nr. 455)

Zusammenhang mit der fortschreitenden humanistischen Geistesbildung vor allem unserer Kunst zu gute kommen mußte, liegt in der Natur der Sache. Und hiemit steht im Zusammenhang, daß gerade zu Anfang des XVI. Jahrhunderts auch die traditionellen Gebräuche und Satzungen der Augsburger Goldschmiede einer durchgreifenden Reform unterzogen wurden. Die Vorschriften über Lehrzeit und Gesellenwesen werden zeitgemäß revidiert, die Stellung der Meister im Rahmen der Organisation und ihre Beziehung zum Gemeinwesen auf neue Grundlagen gestellt. Die Kunstübung wird durch die Festsetzung von Meisterstücken gehoben, welche in einem goldenen Ring, einem geschnittenen Siegel mit Schild, Helm und Helmdecke und in einem Trinkgeschirr bestanden. Zu welch hoher Vollendung der Siegelschnitt in jenen alten Zeiten an allen Orten gedieh, wo tüchtige Goldschmiede vorhanden waren, hat uns die treffliche Siegelsammlung Dr. Figdors, die wir auf unserer Ausstellung sahen, bewiesen. Es waren zumeist österreichische Arbeiten, die aber einen Schluß auf die Augsburger Kunst gestatteten. Eine große Rolle spielen unter den damals erlassenen Bestimmungen jene, welche sich auf den Schutz des Publikums gegen Übervorteilungen beziehen; darin vor allem äußert sich ja auch das Selbstbewußtsein der aufrechten Meister und ihr Bestreben, ihren Ruf ungeschmälert zu erhalten. So wird der Gold- und Silbergehalt genau festgesetzt, falsche Ware in Edelmetall wie die Verwendung von Halbedelsteinen oder Glasflüssen statt echter Steine strengstens verboten, der Verkauf oder Ankauf gestohlener Waren bei strengen Strafen untersagt und immer wieder aufs neue darauf Bedacht genommen, unberechtigte Konkurrenz von Unbefugten, Händlern oder Störern rücksichtslos hintanzuhalten. Die Leitung aller Angelegenheiten der Organisation ruhte bei den Geschaumeistern und es ist eine Eigentümlichkeit der Augsburger Goldschmiede, deren Vereinigung nicht wie anderwärts den Charakter einer Zunft im strengen Sinn des Wortes hatte, mit kommunalpolitischen Rechten und Ambitionen, daß sie frei von anderen Bestrebungen

sich ausschließlich ihren künstlerischen Aufgaben widmen konnten. Um 1529 zählte Augsburg 56 Meister, 1571 deren 90, 1594 an 200. Und selbst in den kriegerischen Jahren des XVI. und XVII. Jahrhunderts, in welchen so viele hervorragende Augsburger Häuser zusammenbrachen (von 1580 bis 1639 fallierten 53 Firmen, darunter die Welser und Fugger), erlitt die Zahl der Goldschmiede keine Verminderung. Kirche und Bürgerhaus wetteiferten in jenen Tagen im Verbrauch von Geräten aller Art und Schmuck aus Edelmetall. Man macht sich heute doch kaum mehr eine rechte Vorstellung von der Fülle und dem Reichtum der damals geschaffenen Leistungen. Schon in der gotischen Periode waren die Augsburger Goldschmiede von Kirchenvorstehungen und Donatoren mit reichen Aufträgen versehen, in der Epoche der Renaissance und Barocke steigern sich die Aufträge ins Ungemessene. Wenn wir hören, daß im Jahre 1610 Hans Jakob Bayer für Eichstädt eine Monstranz in Arbeit erhielt, für welche Dukatengold im Werte von 14.080 Gulden, 1400 Perlen, 350 Diamanten, 250 Rubine verwendet wurden, und der Meister für dieses Werk, welches auf 150.000 Gulden geschätzt worden ist, 3000 Gulden an Macherlohn erhielt, so beweist dieses eine Beispiel für viele den großen Reichtum, die Opferwilligkeit und das Können jener Zeit. Nicht minder aber war das Profangerät ein Gegenstand unausgesetzter Übung und ein wichtiger Handelsartikel der Stadt. Die reichen Familien überboten sich in der Beschaffung des kostbarsten Geräts. Weiß teilt unter anderem aus den Schriften des historischen Vereins für Schwaben mit, daß man 1478 bei der Gefangennahme des Bürgermeisters Schwarz 40 gedeckte und vergoldete Geschirre und 300 silberne Becher bei ihm vorgefunden hat. Kannen, Krüge, Schalen, Platten, Bestecke, Salzfässer und ganze Service der verschiedensten Form und Größe wurden jahraus jahrein in den Augsburger Werkstätten wie für die reichen Bürgerhäuser der Stadt, so für den schwunghaft betriebenen Außenhandel hergestellt. Und mehr noch als die auf uns gekommenen Kunstwerke und die erhaltenen schriftlichen Zeugnisse



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Deckelpokal von H. K., Augsburg, XVI. Jahrhundert, zweite Hälfte (K. Nr. 202)

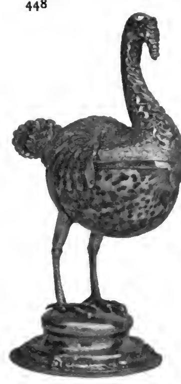


Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Willkommpokal von Hans Hocke, Breslau 1577 (Kat. Nr. 350)

legen die Luxusverordnungen der Zeit Zeugnis ab von der beispiellosen Fülle des in Augsburg geschaffenen Kunstgutes; diese Verordnungen, welche sich auf das tägliche Leben, auf Tracht, Schmuck des Hauses, Aussteuer und Hochzeitsgeschenke, wie auch auf Leichenfeierlichkeiten bezogen, waren nicht nur gegen leichtfertige Schuldenmacher, sondern auch gegen die durch den allgemeinen Luxus hervorgerufene Verwischung der Standesunterschiede gerichtet. Aber noch mehr fast als durch die Kirche und das Bürgerhaus wurde die Goldschmiedekunst durch die alte Gepflogenheit gefördert, durch ihre Werke Festlichkeiten zu verherrlichen und der Verehrung für ausgezeichnete Personen Ausdruck zu geben. Bischöfe, Kaiser und Könige und viele andere hervorragende Gäste der Stadt erhielten bei besonderen Tagungen und Anlässen die prunkvollsten Geschenke. Stetten („Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg") und Weiß a. a. O. geben genaue Verzeichnisse der von 1405 bis 1689 gemachten Ehrengeschenke an goldenen und silbernen Geräten. Unter den Beschenkten befinden sich: Kaiser Sigmund, „Maximilianus von Österreich" (zu wiederholten Malen), König Ferdinand (1547), Maximilian II., Leopold, Josef I. Unter den Festlichkeiten waren es vor allem die Schützenfeste, welche Ursache immer neuer künstlerischer Hervorbringungen waren. 1470 fand ein Stachelschießen statt, welches 466 Teilnehmer, 1476 ein gleiches, welches 417 Teilnehmer fand; wir finden in der Abhandlung von Radlkofer über die Augsburger Schützenfeste eingehende Mitteilungen der bei diesen Festen dargebotenen Beste und über die Künstler, welche sie hervorgerufen hatten. Nicht minder groß war die Arbeitsleistung von Augsburger Meistern für die Höfe, vor allem für den kaiserlichen und den bayerischen. — 1547 erhielt Hans Haller (Weiß nennt am angeführten Orte, Seite 316, im „Verzeichnis der Augsburger Goldschmiedemeister 1347 bis 1678" nach den Goldschmiedetafeln im Maximilians-Museum und nach dem in der Augsburger Stadtbibliothek befindlichen Verzeichnis einen H. Hiller und einen L. Haller) nach Schlagers Materialien zur Österreichischen Kunstgeschichte „in Abschlag einer jährlichen Provision, so ihme die Römische Khunigliche Majestet (Ferdinand I.) von wegen seiner vleissigen Arbait, die Er Seiner Majestät, derselben Römischen khuniglichen

Cron, Zepter und Apfel gethann, 58 fl.“ 1568 verfertigt, nach Schlager, Martin Marquart dem Kaiser Maximilian II. einen getriebenen Harnisch um 700 fl. (bei Weiß kommt erst im Jahre 1622 ein Jörg Marquart vor). 1580 liefert Leonhard Jechlin (bei Weiß: Jöchlin) für das kaiserliche Haus eine „türkische Verehrung“, bestehend aus türkischen Kannen, Pokalen und Schüsseln. 1161 wird anläßlich eines größeren Auftrags für das kaiserliche Haus dem Silberhändler Philipp Holbein ausnahmsweise die Verwendung von mehr als der üblichen Zahl Gesellen gestattet; worin die Arbeit bestand, ist den Augsburger Goldschmiedeakten nicht zu entnehmen. 1618 ließ Kaiser Mathias durch den Goldschmied Paulus Paumann eine „fürnehme“ Arbeit ausführen, für welche der Ebenist Hertel einen Kasten anzufertigen hatte. 1636 erhält, nach Schlager, Theodor Menth, Goldschmied zu Augsburg, für einen dem Kaiser Ferdinand II. gelieferten „Kasten von Helfenbein mit allerhand Edelgestain versetzt“ 2400 fl.; Weiß nennt 1634 und 1664 einen Christoph Mendt. 1637 war Hieronymus Siebenbürger mit der Ausführung eines Kelches für den Kaiser betraut. 1640 werden, nach Schlager, dem Georg Lotter, „Goldschmied und Stuckhmacher von Augsburg, wegen aines für Ihro kaiserliche Majestet erkhaufften Stuckhs (?)“ 1000 fl. ausbezahlt; Rosenberg nennt einen Bartolme Lotter, gestorben 1606, Füßli II. einen Abraham und Johann Lotter, Weiß einen Matthias Lotter, Meister 1607, und zwei Abraham Lotter, Meister 1612 und 1626, einen andern Matthias Lotter, Meister 1635, einen Jörg Lotter, Meister 1661 oder 1662. 1650 befahl Kaiser Ferdinand III., daß die Augsburger Meisterschaft den Hofsilberhändler Martin Seuter bei der Ausführung eines großen, für den türkischen Hof bestimmten Geschenkes unterstütze und auch in den Jahren 1665 und 1698 werden die Meister Peter

Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Deckelkanne, Ulm, XVI. Jahrhundert, Mitte (Kat. Nr. 463)



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Salzbehälter von Joachim Hiller, Breslau um 1590 (K. Nr. 353)

Winter, Franz Schönfeld und Hans Jakob Baur mit der Ausführung kaiserlicher Präsente für die Pforte betraut. Wir wissen auch von größeren Aufträgen an Augsburger Goldschmiede, welche in der Zeit zwischen 1605 und 1649 von ihnen in Gemeinschaft mit den Kesselschmieden auf Veranlassung des kaiserlichen Hofes ausgeführt wurden. Die Liste dieser Meister hat Weiß aus den im Augsburger Stadtarchiv erliegenden Goldschmiedeakten veröffentlicht.

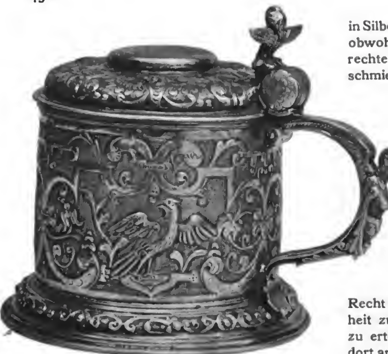
Ein Hauptabnehmer von Augsburger Arbeiten war der bayerische Hof, der in fortwährenden Beziehungen zur Stadt stand. Wohl sind die Hofzahlamtsrechnungen erst vom Jahre 1554 an erhalten, aber die ständigen Aufträge reichen zweifellos viel weiter zurück. So weit geht der Einfluß dieses Hofes, daß er ohne ernsten Widerspruch Arbeiten auch an solche ihm vertrauenswürdige Künstler übertragen konnte, welche wie Georg Bernhart nicht im Besitz des Meisterrechts waren. Ebenso wissen wir von großen Aufträgen, welche im XVI. Jahrhundert von Peter Thenn, für den dänischen, von Konrad Stierlin für den badischen Hof ausgeführt wurden, wie von einem Altar, den der Meister Bayr 1628 für den König von Polen verfertigt hat. Und bekannt ist eines der glänzendsten Werke, der im Berliner Kunstgewerbemuseum befindliche, aus der Zusammenarbeit von Ebenisten und Goldschmieden hervorgegangene pommersche Kunstschrank und der Tisch, welchen die Stadt Augsburg 1632 um den Betrag von 9750 Gulden von dem Patrizier Hainhofer erwarb, um ihn an Gustav Adolf zu verschenken. So ist es begreiflich, daß viele Kunststädte des Reiches, ihre Ratsgremien oder Goldschmiedegenossenschaften sich in strittigen Fällen oder bei der Ausgestaltung ihrer Satzungen an Augsburg wandten, so Nürnberg, Ulm, München, Frankfurt, Wien zu wiederholten Malen im XVI. Jahrhundert.

Die politischen Wirren, in welche Augsburg durch den Schmalkaldischen Bund gestürzt wurde, übten wie auf die gesamten Verhältnisse der Stadt so vor allem auch auf die Gewerbeorganisation nachhaltigen Einfluß. Es gelang den Geschlechtern, welche in steter Fehde mit den Bürgern lagen und mit welchen sie auch in scharfem Glaubensgegensatz standen, die Schuld der Teilnahme am Bunde auf die Zünfte zu wälzen. 1548 wurde das Stadtregiment verändert, die Bürgerschaft daraus fast gänzlich verdrängt. Hatten früher die Meister ihre Handwerksordnung selbst aufgestellt, so wurden nunmehr diese Vorrechte aufgehoben, auch die Goldschmiede werden davon

betroffen und 1541 wird vom Rat der Stadt eine neue Goldschmiedeordnung erlassen. Wählten sich früher die Meister ihre Leitung selbst, so wurde sie nunmehr vom Rat an zwei Vorgeher und zwei Geschaumeister übertragen. Schwere Kämpfe spielten sich in den folgenden Jahren ab und die Fortentwicklung des Handwerks wurde vielfach gehemmt. Damit im Zusammenhang steht, daß der Kampf gegen unberechtigte Konkurrenz mit großer Heftigkeit geführt wurde. Wir lernen Meister kennen, welche ihre Kunst regelrecht erlernt, aber eben nur den Augsburger Vorschriften nicht genügt hatten und die sich eine Stellung in der Stadt erkämpfen wollten; eine uns heute kaum begreifliche Engherzigkeit waltete hier vor. Ein solcher Fall betraf den ausgezeichneten Künstler Christoph Weyditz, der 1530 zu den Meisterstücken nicht zugelassen wurde, da er nicht lange genug Geselle war und auch mit Hülfe eines kaiserlichen Freibriefs sein Recht durch lange Jahre nicht erstreiten konnte. Erst 1538 durfte er mit Gesellen arbeiten, aber diesen und seinen Lehrjungen wurde ihre Dienstzeit nicht gerechnet und ihm selbst die Aufnahme in die Zunft beharrlich verweigert. Nicht anders wurde mit dem aus den Niederlanden stammenden Andreas Attemstetter verfahren, welchem schon in München, da er für den Hof zu arbeiten hatte, große Schwierigkeiten gemacht wurden; als er sich 1580 in Augsburg niederlassen wollte, wurde ihm die Ausübung des Handwerks verwehrt, erst 1582 durfte er arbeiten, aber ohne Gesellen und Lehrlinge. Sein Name wurde in die Goldschmiedtafel nicht eingetragen, sein Werk nicht beschaut und gezeichnet, wir können daher, obwohl er einer der berühmtesten und fruchtbarsten Meister seiner Zeit war, Arbeiten seiner Hand nicht nachweisen. Dem Hans Defos, welcher bei Attemstetter in die Lehre gegangen war, wurde gleichfalls der Eintritt in die Zunft verweigert und er durfte nur für den kaiserlichen Hof arbeiten, aber ebenfalls ohne Gesellen und Jungen. Nur mit Mühe gelang es dem Bildhauer Franz Aspruck, für den Erzherzog Matthias einen Erzengel Michael



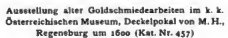
Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum. Deckelkanne, niederländisch?, XVI. Jahrhundert (Kat. Nr. 788)



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österr. Museum, Deckelkanne von Augustin Heyne, Breslau um 1599 (Kat. Nr. 354)

in Silber arbeiten zu dürfen, obwohl er nicht die regelrechte Bahn der Goldschmiede durchlaufen hatte. Ebenso wurde dem Hans Rappold, welcher in Nürnberg das Meisterrecht erworben hatte, lediglich gestattet, für den Erzherzog Leopold zu arbeiten. Wiederholt wird gestritten um das Recht des Kaisers, die Freiheit zur Handwerksübung zu erteilen; viele glaubten dort arbeiten zu dürfen, wo eben der Kaiser Hof hielt. Bestanden die zünftigen Meister auf der Beobachtung ihrer Rechte, so fanden sich immer andere, welche diese außer Kraft setzen wollten. Zu diesen gehörten Matthias Waldtbaum (Waldbaum), Schutzmeister, Böhaim, Sittmann und viele andere. 1555 wurde die Ordnung neuerlich abgeändert, unter den neuen Bestimmungen war eine der wichtigsten, daß der Geselle, der das Meisterrecht erwerben wollte, zehn Jahre beim Handwerk gewesen sein mußte. Meistersöhne und Tochtermänner genossen nach wie vor außer der Befreiung von den Meistergebühren keinerlei Vorzug. Immer wieder wird das Verhältnis der Lehrjungen und Gesellen neu geregelt, die Erziehung der Lehrjungen ganz besonders verbessert und alles getan, um die Kunst wirtschaftlich und künstlerisch fest in der Tradition zu erhalten. Wesentlich trug hiezu auch bei, daß die Augsburger Gesellen besonders jene, welche noch jahrelang auf die Zulassung zur Meisterprüfung warten mußten, auf die Wanderschaft gingen, neue Eindrücke empfingen und dann zur Erweiterung des zünftlerischen Gesichtskreises beitrugen. Wie eingehend die Abgrenzung der Gewerbe untereinander und die Eifersucht der Meister, keinen Fremden in ihr Arbeitsgebiet eindringen zu lassen, ging, zeigen die wiederholten Auseinandersetzungen speziell der Goldschmiede mit den Malern, Schmieden, Uhrmachern, Gürtlern, Säcklern, Krämern und Händlern. Und wir sind andrerseits auch wieder darüber belehrt, wie die öffentlichen Interessen gegenüber der Zunft gewahrt wurden. Daß der





Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Deckelpokal von M. H., Regensburg um 1600 (Kat. Nr. 457)



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Deckelpokal von Jakob Schuhmacher, Augsburg, XVII. Jahrh., Anfang (Kat. Nr. 270)

Dreißigjährige Krieg vor allem auch auf die Augsburger Goldschmiedekunst starken Einfluß nahm, ist begreiflich, aber nicht nur diese kriegerischen Ereignisse und die religiösen Kämpfe der Zeit, sondern auch die Vorgänge in Spanien, in den Niederlanden und Frankreich erschütterten wie überhaupt

Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österr. Museum, Krügel, deutsch um 1600 (Kat. Nr. 520)

Welthandel und Finanzkraft, so vornehmlich die Absatzverhältnisse der deutschen, speziell der Augsburger Goldschmiedekunst. Gleichwohl aber stand im Verlauf des XVII. und im XVIII. Jahrhundert Augsburg noch immer an der Spitze dieser Kunstübung in den deutschen Landen. Sehen wir nun, was Augsburg uns auf unserer Ausstellung zu sagen hatte.

Die reiche mittelalterliche Produktion Augsburgs, welche allerdings im Laufe der Zeiten durch Einschmelzung schwere Einbußen erlitten hat und in ihrem übriggebliebenen Teil, wohl zumeist kirchliche Geräte, keinen Weg in die österreichischen Sammlungen fand, war nur durch ein einziges Stück, einen konischen auf Kugelfüßen ruhenden Becher mit durchbrochenem Rankenwerk, Drachen und menschlichen Figuren, XV. Jahrhundert (Besitzer Graf Hans Wilczek) repräsentiert. Dafür sahen wir aber die ganze Entwicklung der Augsburger Goldschmiedekunst vom XVI. bis zum Ausgang des XVIII. Jahrhunderts, ja bis in die Zeit des Empires in prächtigen Beispielen und in einer hier noch nicht dagewesenen Vollzähligkeit.

Eine ganze Reihe feststellbarer Namen trat uns entgegen, neben ihnen viele Stücke mit Zeichen, die wenigstens eine teilweise Deutung zuließen und sodann die große Reihe der auf ihre Provenienz noch ungedeuteten Werke, welche der Forschung neues, reiches Material bieten.

Mit zu den ältesten der vorgeführten Objekte gehört das im Besitz des Herrn Eugen v. Miller befindliche Osterlamm von David Kramer, welcher 1569 gestorben ist und dem auch die beiden sogenannten Jakobsbrüder in der Sammlung des Barons Alfons v. Rothschild zuzurechnen sind.

Derselben Zeit ungefähr entstammt das Herbersteinsche Taufzeug, welches mit Recht das größte Interesse erregte. Das daran angebrachte Meisterzeichen ähnelt dem des Theophil Glaudich, welcher 1572 gestorben ist und in der Karl v. Rothschildschen Sammlung in Frankfurt durch eine Reihe trefflicher Becher vertreten war. Die Linienführung der Kanne mit ihrem prachtvollen Henkel, das Becken mit seinem Rand und den gravierten Bandornamenten im Fond und den gegossenen Reliefs der Verkündigung, Anbetung, Kreuzigung und Auferstehung macht dieses Werk zu einem der

kostbarsten Schätze des heimischen Kunstbesitzes. — Dem XVI. Jahrhundert gehörten ferner das aus der Kollektion Spitzer stammende, Herrn Paul v. Schöller gehörige Krügel an, dessen Meisterzeichen einen Pfeil im Kreise zeigt, bisher ungedeutet. Der Meister M. H. war durch die Liechtensteinsche Deckelkanne vertreten, welche das k. k. Österreichische Museum bereits vor Jahren aufnehmen ließ und die Schirek in den „Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums" 1887 erwähnt hat. Neu war uns der Meister P (das Zeichen im runden Felde), welcher mit einem Krügel der Sammlung Alfons v. Rothschild vertreten war, ebenso wie Meister H K und M H, von denen wir einen Deckelpokal (Fürst Adolf Josef zu Schwarzenberg) und ein Krügel (Fürst Franz Auersperg) sahen.



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Deckelpokal, Augsburg, XVII. Jahrhundert (Kat. Nr. 218)

Dem Ausgang des XVI. und Beginn des XVII. Jahrhunderts gehört Jakob Schuhmacher an (gestorben 1608), dessen schönen Deckelpokal, der zu Ehren des 1602 zum Bürgermeister gewählten Goldschmieds David Zorer verfertigt worden ist, Baron Alfons v. Rothschild zur Verfügung gestellt hatte. Es folgte nun der Meister G S (vielleicht Georg Siebenbürger), Vorgeher 1589, Beschaumeister 1603, von welchem Dr. Jakob Singer einen Becher in getriebener Arbeit besitzt; sodann Abraham Riederer (der jüngere?), Vorgeher 1601, mit dem unserem Museum gehörigen Deckelpokal, ferner der Meister M B (entweder Melchior Bonir, gestorben 1634, oder Matthias Bregel, gestorben 1635), von welchem Dr. Pappenheim ein Henkelschälchen besitzt, wie ein gleiches von Hans Kolb, gestorben 1640. Auch Andreas Wickhert oder Abraham Winterstein, beide gestorben 1661, begegneten uns in einem gravierten Besteck der Frau Marie Bell und in einer Dose der Sammlung Salzer. Die besten Augsburger Arbeiten des XVII. Jahrhunderts repräsentierten der Deckelpokal des Johann Baptist Biller (gestorben 1683) und die Schale des Elias Busch (Beschaumeister 1689, gestorben 1694) aus der an hervorragenden Stücken so reichen Sammlung des Herrn Emil Weinberger. — Derselben Epoche einzureihen sind: Wolfgang John (gestorben 1685), Heinrich Rott, Michael Gaß und Griel,

dessen Meisterzeichen (einen Pelikan) wir auf einer Reihe von Objekten der Baronin Mylius sahen. Auch Jäger und Philipp Küsel waren vertreten, die uns bereits in das nächste Jahrhundert hinüberführen. Um 1700 ist Georg Reischli gestorben, welcher 1661 Vorgeher, 1669 Beschaumeister geworden ist; unter anderem sahen wir von ihm aus der unvergleichlichen Sammlung Dr. Albert Figdors einen Becher auf Kugelfüßen mit aufgesetzten Medaillons



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Kanne von E. D., Augsburg 1619 (Kat. Nr. 211)

männlicher und weiblicher Köpfe und einer in den Boden eingelassenen Medaille auf Kaiser Leopold I.

Unter den vielen anonymen Künstlern des XVII. Jahrhunderts, deren Namensdeutung bisher noch nicht gelungen ist, nimmt der auch von Rosenberg genannte Meister E D eine ganz besondere Stellung ein. Die Platte und Kanne mit dem Wappen des Deutschordensmeisters Erzherzog Karl,

in Silber getrieben und emailliert, aus der Sammlung des Barons Alfons v. Rothschild gehört zu den großartigsten Leistungen der Augsburger Kunst. Die Technik des Treibens vor allem in der Darstellung des Raubes der Proserpina durch Pluto im Fond der Platte ist unübertrefflich. Vom Meister H P besitzt Dr. Albert Figdor die Hausapotheke des Papstes Paul V. (Kamillo Borghese), von welcher ein Medizinbecher und eine Schale ausgestellt waren. Einer der Meister aus der Familie Thelot, deren Zeichen ein Anker im geschwungenen Schilde ist, begegnete uns mit einem teilvergoldeten Deckel-



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Platte mit dem Wappen des Deutsch-Ordensmeisters Erzherzogs Karl, von E. D., Augsburg 1619 (Kat. Nr. 211)

pokal, reich getrieben mit Darstellung des Pluto und der Proserpina auf dem Meereswagen, aus der Sammlung Baron Alfons v. Rothschild. Augsburgisch ist auch ein Kännchen, gezeichnet H P, ferner eine Schale im Vierpaß mit dem Zeichen H O (Rosenberg 212) und der wunderschöne Pokal mit getriebener Darstellung des Türkenkampfs vor Wien im Jahre 1683 von Meister H S (oder N S) aus der Sammlung Figdor. Auf den Goldschmied B E, von welchem Dr. Pappenheim eine Henkelschale besitzt, hat bereits Rosenberg (Nr. 157) hingewiesen. Ungedeutet ist noch der Meister G T (mit Sternchen) und jener, dessen Zeichen eine Ente ist, welche uns in zwei Deckelbechern



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreich. Museum, Becher in Römerform, von Reinhold Riel, Nürnberg, XVII. Jahrh., Mitte (Kat. Nr. 421)

des Freiherrn von Tucher und des Fürsten Friedrich Öttingen-Wallerstein begegneten. Eine Schale aus letzterem Besitz scheint auf den Meister H B (Rosenberg Nr. 245) zurückzugehen, von welchem auch Dr. Pappenheim ein ähnliches Objekt mit getriebener und gravierter Darstellung eines Schwans und ein solches mit Delphin und achtfach gebuckeltem Rand besitzt. Auch die Figdorsche Achtpaßschale mit einer Darstellung von Ballspielern scheint auf denselben Goldschmied zurückzuführen zu sein. Dem Ende des XVII. Jahrhunderts gehört die Figdorsche zweihenkelige Schale mit dem Zeichen J K an, welche auf dem Boden einen Fähnrich, Trommler und Pfeifer und die gravierte Inschrift zeigt: „anno 1697 den 24. Juny ist dene Herrn Vatter Mathias Posch Burger und Buchbinder in der königligen Alten Stat Prag dis Geschenck von einer erbarn Geselschafft Presendiret worden.“ Als Spender finden wir zwei Steirer, zwei Brünner, einen Prager, einen Nürnberger, einen Cölner, einen Bayreuther und andere, meist Gesellen, welche um jene Zeit in Prag tätig waren. Anderes übergehend sei von den Augsburger Arbeiten um 1700 auf den unserem Museum gehörigen Kelch mit dem Zeichen J S hingewiesen, welches wir auch bei Rosenberg unter Nr. 300 finden. Besonders reich repräsentierte sich das XVIII. Jahrhundert. Graf Hompesch brachte eine Tasse von einem Meister aus der Familie Pfeffenhauser, aus der Sammlung Josef Matsvansky und Dr. Pappenheim sahen wir eine Schale und einen Becher von Philipp Jakob Drentwett (gestorben 1712) und aus der letzteren Kollektion ebenfalls einen Becher von Johann Christoph Träffler. Ein ausgezeichneter Künstler war Cornelius Poppe, Beschaumeister 1705, Vorgeher 1718, gestorben 1723, von welchem unser Museum einen Kelch und Baron Tucher eine schöne teilvergoldete Deckelkanne mit Landschaftsdarstellung an Wandung und Deckel besitzt. Der Dom von Brünn stellte von Johann Zeckel, welcher 1703 und 1724 Beschaumeister, 1709 und 1715 Vorgeher war und 1728 gestorben ist, eine aus dem württembergischen Kloster Schussenried stammende Tasse mit 17 gravierten Wappen aus; von demselben Meister hatten wir bereits auf unserer Ausstellung kirchlicher Kunst 1887 einen dem Stift Raigern gehörigen filigranierten und emaillierten Kelch exponiert. Eine gute Arbeit ist auch der der



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Schifftrinkgefäß und Schifftrinkpokal von Esaias zur Linden, Nürnberg, XVII. Jahrhundert, Anfang (Kat. Nr. 420 und 416)

Frau Helene Heymann gehörige Becher von Johann Sigmund Aberell, welcher 1699 und 1713 Beschaumeister war und 1733 gestorben ist. Philipp Stenglin, der 1717 Beschaumeister war und 1744 gestorben ist, war durch einen Deckelbecher und Deckelpokal aus dem Besitz des Grafen Eugen Czernin und des



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Pokal der Donauschiffmeister, von S. B. F. (Ferm), Nürnberg, XVII. Jahrhundert, Ende

Dr. Pappenheim vertreten, der auch Salzfässer von dem im Jahre 1757 verstorbenen J. E. Heuglin besitzt. Auch die Meister Philipp Schuch, Gottlieb Menzel und Franz Thaddäus Lanz wie Georg Ignaz Bauer und einer aus der Familie Weinodt begegneten uns. Welch große Rolle unter den Arbeiten der Augsburger Goldschmiede die Reise- und Wöchnerinnenservice spielten, auf deren künstlerische Ausstattung mit allen möglichen Gerätschaften man im XVII. und XVIII. Jahrhundert das größte Gewicht legte, kam uns auf der Ausstellung ganz besonders zu Bewußtsein. Vielfach wirken hier, wie dies auch im XVIII. Jahrhundert und im Empirezeitalter in Frankreich der Fall ist, mehrere Meister bei der Ausstattung einer solchen Kassette einträchtig zusammen. Der eine ist in der Gefäßbildnerei, der andere im Kleingerät, Salzbehältern und Bestecken besonders tüchtig. Gerade an diesen Gerätschaften kann man die Entwicklung der deutschen Spätrenaissance bis zum Rokoko und wiederbeginnenden Klassizismus in den allgemeinen Formen wie in den getriebenen, gepunzten, gravierten und geätzten Ornamenten besonders deutlich verfolgen. Die Auerspergsche Deckelterrine von Johann Christoph Drentwett ist ein sehr gutes Beispiel der Augsburger Gefäßbildnerei des XVIII. Jahrhunderts. Auch die fürstlich Öttingensche Deckelterrine gehört einem Drentwett, Abraham Drentwett dem jüngern an, welcher 1785 gestorben ist. Hochinteressant ist das Reiseservice des Fürsten Montenuovo, welches von Johann Jakob Bruglocher (gestorben 1752) in Gemeinschaft mit den Meistern J B und A W verfertigt worden ist, welch letzterer aber mit den Goldschmieden Andreas Wickhert oder Wichert oder Abraham Winterstein, wie in unserem Katalog irrtümlich angegeben war, nichts zu tun hat. In dieselbe Reihe gehört das Reisenecessaire des Grafen Hompesch, von den Meistern J J S, J P, L S, B L und wieder einem A W, welcher auch hier das Besteck geliefert hat. Der L S begegnet uns schließlich bei dem fein durchgebildeten Wöchnerinnenservice aus dem Besitz des Grafen Max Wickenburg, welches sehr feine Gravierungen auf punziertem Grund zeigt. Ich übergehe anderes und verweise darauf, daß im Verlauf des XVIII. Jahr-

hunderts in Augsburg allmählich neben Vermeil und teilvergoldeten Arbeiten auch reine Silberarbeiten treten, wie wir dies unter andern an einer Kaffeekanne mit dem Zeichen M B (Graf Hompesch) und einem Zuckerständer (Baron Tucher) mit dem Zeichen P G sehen. Schließlich sei noch hervorgehoben, daß ich den im Katalog genannten Goldschmied Johann Martin Lebmayer, von welchem Fürst Schwarzenberg einen Kelch zur Verfügung gestellt hatte, nicht nachzuweisen vermag und die Frage aufwerfen muß, ob es trotz des darauf angebrachten Augsburger Stadtzeichens nicht eine Wiener Arbeit von Johann Martin Lobmayer ist, welchen ich in meinen Wiener Meisterlisten des XVIII. Jahrhunderts festzustellen vermochte.



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Pokal mit Darstellung des Türkenkampfs vor Wien 1683, von H. S. (N. S.?), Augsburg, XVII. Jahrhundert, Ende (Kat. Nr. 225)

Was die Nürnberger Goldschmiedearbeit betrifft, so steht sie an technischer Vollkommenheit, künstlerischem Wert und einem starken persönlichen Zug auf deutschem Boden Augsburg zunächst. Ja, in dieser Stadt wirkte ein Meister, welcher so hohen Ruhm wie kein anderer in deutschen Landen geerntet hat: Wenzel Jamnitzer, ein Österreicher von Geburt, vielleicht slawischer Abkunft, welcher frühzeitig nach Nürnberg kam, dort lernte und im XVI. Jahrhundert die Führung in Händen hatte. Mit Recht hat man ihn den deutschen Cellini genannt; 1543 wurde er Meister, 1588 ist er gestorben. Er war besonders für den kaiserlichen Hof, dann aber auch für alle geldkräftigen Schätzer der Kunst hervorragend tätig. Für Maximilian II. lieferte er einen prachtvollen Pokal, für Rudolf II. den berühmten als Lustbrunnen bezeichneten Tafelaufsatz, welcher dann später eingeschmolzen wurde, für den bayerischen Hof nebst anderem das Reliquiar, das sich in der reichen Kapelle befindet. Die herrlichste Arbeit Jamnitzers ist der sogenannte Merkelsche Tafelaufsatz, 1549 auf Veranlassung der Stadt Nürnberg hergestellt, 1880 für achtmalhundert-



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Deckelkrug von P. M. K.?, Danzig, XVII. Jahrhundert, zweite Hälfte (Kat. Nr. 376)

tausend Mark an Karl Freiherrn von Rothschild in Frankfurt verkauft. Ein herrliches, auf österreichischem Boden befindliches Werk mit der Augsburger Marke, welches den Wetteifer der Zeit in der Nachahmung Jamnitzerscher Auffassung zeigt, ist der berühmte, dem Lande Steiermark gehörige Pokal, der den Namen Landschadenbund führt und im Grazer Museum verwahrt ist; es war leider nicht möglich, dieses herrliche Werk für unsere Ausstellung zu gewinnen.

Über eine ganze Reihe hervorragender Nürnberger Goldschmiede sind wir vor allem informiert durch die von Lochner in den „Quellenschriften für Kunstgeschichte“ herausgegebenen „Nachrichten von Künstlern und Werkleuten in Nürnberg aus dem Jahre 1547, von Johann Neudörfer, nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden“ und durch die „Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, von Johann Gabriel Doppelmayr“ aus dem Jahre 1730. Neudörfer berichtet über die beiden Hans Krug, den älteren und jüngeren, Ludwig Krug, Hans Glim, Melchior Bayer, Wenzel und Albrecht Jamnitzer, Jakob Hoffmann, Hans Pezold, Christoph Ritter, Hans Weßler, Georg Schweicker. Hans Krug wurde 1484 Meister und starb 1514; Neudörfer hebt hervor, daß er in allem, was zum Handwerk gehörte, geschickt und erfahren war, sonderlich im Kornen, Probieren, Schmelzen und Scheiden und daß er wegen des Ansehens, das er genoß, zum Beschaumeister gemacht worden war. Sein Sohn Hans (gestorben 1519), war besonders berühmt im Schneiden von Münzeisen, hat sich aber auch als Goldschmied einen weithin geachteten Namen erworben. Ludwig Krug wird von Neudörfer als besonders geschickt im Reißen, Stechen, Graben, Schmelzen, Treiben, Malen, Schneiden und Conterfetten gerühmt und seine Arbeiten in Stein und Eisen sollen „selbst von den Wälschen“ anerkannt worden sein; er wurde 1522 Meister und starb 1532. Hans Glim (gestorben 1550) gehörte zu jenen Künstlern, welche mit Albrecht Dürer aufs innigste verbunden waren, seine besondere Stärke lag im Treiben von Bildnissen aus einem Stück und auch

als Stecher stand er in Ehren. Melchior Bayer wurde 1525 Meister und starb 1577, er schuf unter anderem für den König von Polen Sigismund II. eine große silberne Altartafel, wahrscheinlich nach einem Entwurf von Peter Flötner und unter Mitwirkung von Pankraz Labenwolf. Jakob Hoffmann, Meister seit 1533, gestorben 1564, wird von Neudörfer als ein Wappensteinschneider, aber auch im Treiben, Gießen und Schmelzen hervorragend genannt, er soll für verschiedene Höfe der Zeit große Aufträge ausgeführt haben. Von Doppelmayr wird ein Hans Maslitzer hervorgehoben und von ihm gesagt, daß er vor allen Goldschmieden der Zeit genug zu tun fand, er arbeitete allerhand in Gold und Silber und soll durchbrochene Arbeit besonders rein und scharf zu gießen verstanden haben. In allem, was die Kenntnis des Münzwesens betraf, war er ein Kenner ersten Rangs, seine Probierwagen und Probiernadeln waren vortrefflich; er starb 1574.

Von den Meistern des XVII. Jahrhunderts nennt Doppelmayr zunächst den Valentin Maler als hervorragenden Goldschmied, der gleichzeitig auch Maler, Bildhauer, Eisenschneider gewesen und schöne Schaumünzen hervorgebracht hat; er ist 1603 gestorben. An erster Stelle steht in diesem Jahrhundert Hans Pezold, berühmt durch seine Pokale und Tafelgeschirre, er wurde 1591 Genannter, 1610 kam er in den kleinen Rat und starb 1633. Von ihm wird berichtet, daß er den für Rudolf II. hergestellten künstlichen Brunnen, wohl den oben genannten Lustbrunnen Jamnitzers, in besseren Stand gesetzt habe. Schlager aber teilt auch mit, daß Pezold 1611 dem Kaiser einen Springbrunnen um 2087 Gulden lieferte. Ob das ein anderer war oder die Reparatur jenes Werkes damit gemeint ist, läßt sich nicht mehr feststellen. Auch von dem Meister Hans Vodem wird berichtet, daß er 1626 „für Aufrichtung des silbernen vergolten Brunn im Garten der Purkh hie 500 fl., den Rest 1630 Summa 1075 fl.“ erhalten habe.



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Becher von einem Reiseservice, Augsburg, XVIII. Jahrhundert (Kat. Nr. 312)

Eine große Rolle spielen die Meister Christoph Ritter und sein Sohn Paul Hieronymus. Neudörfer nennt den ersteren „einen sehr künstlichen Mann“, einen trefflichen Possierer und Eisenschneider; er hat unter anderem die Wappen zur Ehrenpforte des Kaisers Leopold gefertigt und es wird weiters von ihm berichtet, daß eines seiner berühmtesten Werke ein großes Lampet (Tafelaufsatz?) gewesen sei, das die Diana mit ihren Nymphen vorgestellt habe. Er soll durch seine Entwürfe



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Megillahhülse v. C. S. G., Breslau, XVIII. Jahrh. (K. Nr. 172)

zahlreiche Nürnberger Künstler beeinflußt haben; geboren ist er 1619, gestorben 1676. Sein Sohn Paul Hieronymus (geboren 1654) lernte bei ihm, Doppelmayr lobt seine nette Silberarbeit und seine hervorragende Fähigkeit im Bossieren. In Wien, wo er sich einige Zeit aufhielt, erntete er großen Ruhm; in Venedig verfertigte er einen ungewöhnlich großen Spiegelrahmen in Silber „daran eine rare Erfindung von fliegenden Kindlein und allerhand Laubwerck wohl angebracht war", dann noch Tische und Sessel in Silber getrieben und vieles andere. Er starb im 25. Lebensjahre 1679 in Venedig. Auch Johann Jakob Wolrab wird von Doppelmayr besonders hervorgehoben. Er war ein gebürtiger Regensburger, 1633 geboren, lernte bei Peter Braunsmäntl, dann eine Zeitlang in Augsburg, schließlich bei Christoph Ritter in Nürnberg, der ihn in Treibarbeit und Eisenschneiden unterwies und an einer Reihe hervorragender Arbeiten teilnehmen ließ, 1662 wurde er Bürger und Meister in Nürnberg und bald danach erhielt er den Auftrag, nach einer Zeichnung des französischen Kriegsbaumeisters Vauban für Ludwig XIV. ein figurenreiches Soldatenspiel in Silber zu verfertigen; ein ähnliches Werk führte er für den Großherzog von Toskana aus. Berühmt war der Silbereinband für eine große Bibel, die er nach Mainz lieferte. Seine Fähigkeiten erstreckten sich auch besonders auf alle Kenntnisse des Münzwesens, seine in Wachs bossierten Porträte wie seine Arbeiten im Stahlschneiden waren berühmt und er war einer der ersten, die nach französischem und englischem Vorbild in Eisen geschnittene Münzen „mit Randschrift schicklich zu umgeben" wußten. Johann Heel, 1637 geboren in Augsburg, Lehrling des Matthias Schaffhauser daselbst, ließ sich 1668 in Nürnberg nieder und verfertigte mit Albrecht Götzen die sogenannten Dreifaltigkeitsringe und eine ganze Reihe in Gold getriebener mit Email verzierter Arbeiten sowie in Eisen geschnittene Werke und veröffentlichte auch vier Bücher mit eigenen Entwürfen von Goldschmiedearbeiten; er starb 1709. Dem XVII. Jahrhundert gehört auch noch Johann Philipp Höfler an (geboren 1663), welcher bei seinem Vater Johann, der ebenfalls Goldschmied gewesen sein muß, gelernt hat. Von 1681 bis 1685 war er auf der Wanderschaft und übte, wie Doppelmayr berichtet, in Augsburg, München, Salzburg, Passau, Wien, Würzburg „seinen Kunstfleiß glücklich aus"; 1685 ließ er sich in Nürnberg nieder und hat vornehmlich Treibarbeiten in Silber hervorgebracht, er starb 1722. Noch sei in diesem Zusammenhang

der ebenfalls von Neudörfer genannten Goldschmiede Hans Weßler und Georg Schweicker gedacht. Weßler hat das Glasschneiden in Nürnberg eingeführt; Schweicker, von Haus aus Bildhauer, unterstützt Christoph Ritter bei dem bildlichen Schmuck zur Ehrenpforte des Kaisers Leopold und hat auch für die Sebalduskirche und den Johanneskirchhof in Nürnberg, ferner am schönen Brunnen bildliche Arbeit geleistet.



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Zuckerschale von C. F. T., Augsburg, XVIII. Jahrhundert, Ende (K. Nr. 336)

Wie Augsburger, waren auch Nürnberger Meister vielfach für das kaiserliche Haus tätig, manche von ihnen standen in dauerndem Arbeitsverhältnis zu ihm, außer W. Jamnitzer Hans Pezold, Hans Vodem und Christoph Ritter, „Goldschmied und Eisenschneider", welcher 1644 „wegen für beide kays. Majesteten verfertigte Contrafetten (Medaillen) 300 fl." in Empfang nahm. Schlager schließt daraus, daß man unter Ferdinand III. solche Arbeiten in Wien und anderen österreichischen Städten noch nicht ausführen konnte und sie im Ausland bestellen mußte.

Die Nürnberger Arbeiten, die wir zur Schau stellen konnten, gehören dem XVI. bis XVIII. Jahrhundert an. Der älteste, der uns entgegengetretenen Meister ist Elias Lencker, der 1562 Meister wurde, 1575 Geschworner, 1583 Genannter war und 1591 gestorben ist. Rosenberg hat eine ganze Reihe seiner Arbeiten genannt. Seine reiche Technik und sein Geschick im Aufbau der Gefäße kommt in dem Figdorschen Becher, einer Patengabe, zu bester Geltung. Die ovoide Kupa ruht auf hohem Fuß, unterhalb des Mündungsrandes befindet sich die Widmung, darunter eine getriebene Verzierung auf gerauhtem Grund mit drei geflügelten Puttenköpfen in Bandwerkkartuschen, dazwischen Früchte und Hängetücher. Als Griff dient die Figur der heiligen Katharina, auf der Basis Rollwerk mit Früchten. Die Widmung lautet: „Anno 1588 adj ultimo maij eine halbe Stund nach zweien auf der grossen uhr vormittag ward Katharina des Erbarn Caspar Purckharts und Frau ursula seiner

ehewirttin, ein geborne Hentzin, ehliche Dochter geborn, und durch Junkf(rau) Katharina des Erb(arn) Hainrich Pilgrumbs s(einer) nachgelassenen Dochter aus der h(eiligen) tauf erhoben. Die verehrt ihrer liben Dohter zu christlicher gedecht(nis) diss Becherlein, mit wünschung gottes seg(en)".

Hans Petzold, dessen wir bereits gedachten, war 1551 geboren, wurde 1578 Meister, 1591 Genannter, 1611 Ratsherr und starb 1633. Von ihm besitzt unser Museum einen Pokal mit getriebenen Köpfen, am Mundrand mit gravierten Ornamenten, am Nodus mit Widderköpfen; es ist eine besonders gute Arbeit. Der ziselierte Fuß ist von dem Augsburger Christoph Lencker, der



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Deckelterrine von Johann Christoph Drentwett, Augsburg, XVIII. Jahrhundert (Kat. Nr. 320)

1610 Beschaumeister war und 1613 starb. Wie diese beiden zusammen kamen, Kopf und Fuß, wissen wir nicht, aber der Eindruck des Pokals ist so einheitlich, daß man der Trennung der Teile, welche die Meisterzeichen feststellen, ohne diese nicht inne würde. Daß es neben dem oben genannten Elias Lencker noch einen Hans in Nürnberg gegeben hat, ist von Rosenberg nachgewiesen: dieser Hans Lencker der ältere war Meister von 1550 bis 1585 und ist in der Münchner Schatzkammer und Hofbibliothek vertreten. Vom Ende des XVI. Jahrhunderts hatten wir aus der Sammlung Figdor ein Krügel eines Meisters J E, der aber mit dem von Rosenberg Nr. 1341 Genannten nichts gemein hat, er ist älter als dieser. Der Mantel dieses Krügels zeigt getriebene Masken, Vasen und Fruchtgehänge in Kartuschen und Rollwerk, der geschwungene Henkel ist als weibliche Herme gebildet, der Daumengriff als Bacchus auf einem Fäßchen sitzend. Das Krügel war Eigentum von Augs-

burger Kaufleuten, die seit der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in Bruneck im Pustertal saßen. Peter Wiber oder Wibers, der 1603 Meister wurde und von Rosenberg (Nr. 1305) vielfach belegt ist, war durch einen teilvergoldeten Kugelbecher aus dem Besitz des Dr. Pappenheim vertreten, Tobias Wolff (Meister seit 1604) durch ein Schifftrinkgefäß sehr hübscher Form aus der Kollektion des Oberleutnants Hermann Elßler in Linz; Wolff scheint die Spezialität dieser Gefäße besonders gepflegt zu haben, Rosenberg weist ein



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Kanne von P.V.D.W., Rotterdam, XVIII. Jahrhundert, Ende (K. Nr. 804)



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Kanne, Straßburg, XVIII. Jahrhundert, zweite Hälfte (Kat. Nr. 730)

solches aus Erlangerschem Besitz in Frankfurt, ein anderes in der Eremitage in St. Petersburg, ein drittes im Auktionskatalog Eugen Felix in Leipzig 1886 nach, die beiden ersteren sind mit kaltemaillierten Figuren versehen.

In die Reihe dieser eigentümlichen Gefäße, welche unter den Trinkverherrlichungssitten Nürnbergs eine so große Rolle spielten, gehören zwei verwandte Stücke von Esaias zur Linden, welcher in Kunst und Künstelei einer der ausgezeichnetsten Meister des XVII. Jahrhunderts gewesen ist. Das eine dieser Gefäße, der Gräfin Marie Draskovich-Festetits gehörig, hat die Form eines Segelschiffs, auf dessen Hinterteil vollrunde Figuren stehen und ist



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Senftiegel von J. B. Fouache, französisch, um 1780 (Kat. Nr. 716)

in getriebener Arbeit mit Seeungeheuern geschmückt. Das andere Stück zeigt uns den Körper eines Schiffes mit Meeresungeheuern in Wogen, in getriebener und gepunzter Arbeit verziert, am Schnabel eine Ausgußröhre mit Drachenkopf und stehendem Löwen, am hinteren Abschluß eine Volute mit der Figur eines römischen Kriegers, in der Mitte ein bewimpelter Mast mit zwei geblähten Segeln, Strickleitern und Mastkörben, besetzt mit Matrosen und Kriegern, am Hinterdeck Vogel Strauß, Schildkröte und kämpfende Krieger, auf dem Verdeck ebenfalls Krieger und ein Frosch. Dieses in seiner Art ausgezeichnete Werk gehört Herrn Emil Weinberger, welcher auch eine teilvergoldete, gebuckelte Schale desselben Meisters besitzt. Der Meister Ferrn, einer der Tüchtigsten unter den Tüchtigen war durch eine gute Treibarbeit, einen Deckelpokal, sowie den auch hier abgebildeten wunderschönen Ehrenbecher der Donauschiffsmeister vertreten, welcher gegenwärtig Herrn Heinrich Herzog in Rossatz in der Wachau gehört; ein ganz ähnliches Stück befindet sich im Germanischen Museum. Auch den Konrad Kestner (Meister seit 1645, Geschworner 1675, gestorben nach 1699) lernten wir kennen in einem Becher aus der Sammlung Pappenheim und einer getriebenen Schüssel des Fürsten Schwarzenberg, in dessen Besitz sich auch ein Pokal von Hans Kindsvater befindet, der 1622 Meister war. Der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts gehört auch Jeremias Ritter an (Meister seit 1605, Genannter seit 1626, Geschworner 1631), von welchem wir ein interessantes Stück, eine Eule, aus fürstlich Montenuovoschem Besitz sahen; er war einer der fruchtbarsten Nürnberger Künstler, Rosenberg hat eine große Zahl seiner Arbeiten nachgewiesen. Ein tüchtiger Meister der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war Reinhold Riel (Meister um 1641, gestorben nach 1681); Baron Tucher besitzt einen guten Becher in Römerform, mit Landschaftsdarstellungen und Fruchtgehängen, ein ähnliches Stück ist bei Herrn Oberleutnant Elßler (Linz), auch die Sammlung Nirenstein hat einen Becher von ihm. Die Herstellung von Bechern war Riels Spezialität, Rosenberg weist unter anderem 13 Römerbecher dieses Meisters nach. Zur selben Zeit wirkte Jakob Pfaff, der 1685 und 1695 Geschworner war; auch

er hat hauptsächlich in Trinkgeschirr gearbeitet. Von ihm besitzt unser Museum einen guten Deckelbecher auf Kugelfüßen mit Landschaften, Blumen und Früchten. Von den Stücken mit noch ungedeuteten Meisterzeichen seien noch die wertvollsten hervorgehoben. Dahin gehört die Deckelkanne unseres Instituts, vom Meister S M, ein Becher mit Blumen in Medaillons von E K und ein gravierter von A B M (Sammlung Pappenheim, Rosenberg 1250 und 1350 bis 1357), ein Traubenbecher von H R (Sammlung G. Eißler), ein Becher in Römerform von H J und ein sehr schöner Deckelbecher mit getriebener Darstellung eines Reiterkampfs von P A (Baron Tucher, Rosenberg 1371 und 1277) und ein trefflicher Löffel mit dem Wappen der Nürnberger Familie von Scheurl und der Jahreszahl 1638 (Sammlung Figdor).



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum. Toilettespiegel, Straßburg, XVIII. Jahrhundert, zweite Hälfte (Kat. Nr. 730)

Wenn auch nur durch wenige Objekte, aber sehr gut waren Regensburg und Ulm vertreten. In Regensburg wird sich, obwohl wir erst vom XVI. Jahrhundert an Objekte und Meisternamen nachweisen können, die Bildung eines Werksverbands nicht viel später als in Augsburg, Nürnberg



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österr. Museum, Zuckerschale, französisch, um 1800 (K. Nr. 725)

und Straßburg vollzogen haben. Schon 1280 wird nach Sighart („Geschichte der bildenden Künste in Bayern“) Gottfried der Schwabe als einer der berühmtesten Meister genannt, dann die Meister Johannes, Lux, Elber, Rewter, Ulrich, Winder. Der wundervolle Pokal der Regensburger Schützengesellschaft von 1586, welchen Baron Alfons v. Rothschild zur Ausstellung brachte, beweist das reiche, auf alten Traditionen ruhende Können der dortigen Meister des XVI. Jahrhunderts. Der Pokal ist H S gezeichnet, Rosenberg (Nr. 1425) deutet das Monogramm auf Hans Strobe oder Hans Schmaller. Das Beschauzeichen im XVI. und XVII. Jahrhundert sind zwei gekreuzte Schlüssel, im XVII. Jahrhundert wird ein G darüber gesetzt, womit nach den Mitteilungen des historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg das Gewerke bezeichnet ist, wie das bei vielen Regensburger Zunftzeichen der Fall war. Ein anderer Pokal aus der Rothschildschen Sammlung, der gleichfalls zu sehen war, etwas jünger als jener, zeigt noch das Schlüsselpaar ohne das G und das Meisterzeichen MH (?) (Rosenberg 1427); es ist auch eine Arbeit allerersten Rangs. Regensburgisch dürfte auch der achtfach gebuckelte Becher (ohne Meisterzeichen) des Baron Tucher sein und derselben Zeit, Ende des XVI. Jahrhunderts, gehört eine AH gezeichnete Büchse der Sammlung Pappenheim an. Unser Museum hat ein paar silberne Leuchter vom Meister MF, der deutsche Ordensschatz einen Kelch, gezeichnet DMB (Rosenberg 1440 und 1439), aus dem XVII. Jahrhundert.

In Ulm wurde seit 1394 jedes Stück, das über eine halbe Mark schwer war, mit dem Stadtzeichen versehen. Diese Einführung läßt auf frühe Tätigkeit der Goldschmiede in dieser Stadt schließen. Wie hoch sie 100 Jahre später in der Schätzung der Zeit stand, beweist, daß Kaiser Maximilian I. bei dem Ulmer Meister Jörg Oberer silbernes Tafelgeschirr arbeiten ließ. Rosenberg weist eine größere Zahl von Zeichen und vollen Namen Ulmer Schmiede nebst einiger ihrer Arbeiten nach. Die Gold-Elfenbeinschale des Hans Ludwig Kienlen (1572 bis 1635) aus der Sammlung Rothschild und die Deckelkanne des Meisters K aus der Sammlung Boskowitz,

die wir nicht zur Ausstellung bringen konnten, sind nach unserer Kenntnis die besten Ulmer Stücke in Wiener Privatbesitz. Ob das vergoldete Trinkgefäß in Gestalt eines Pelikans, welches dem kaiserlichen Hause gehört, Ulmer Arbeit ist, mag dahingestellt bleiben. Interessant sind die ausgestellt gewesenen beiden Objekte aus fürstlich Liechtensteinschem Besitz: eine Deckelkanne von A R und eine Trinkschale von G P (Rosenberg 1692), von welchem auch Dr. Pappenheim einen Becher auf Kugelfüßen hat.

In Straßburg, wo 1362 die Zunft begründet wird, wurde schon im folgenden Jahre festgesetzt, daß die Goldschmiede ein gemeinsames Zeichen haben sollen; daneben hatten die Geschwornen das Stadtzeichen anzubringen. Man ist also früh darauf bedacht, die Qualität des Materials und der Arbeit sicherzustellen. Bald gewinnt Straßburg Einfluß auf den gesamten Gewerbebetrieb des Oberrheins; Speier, Freiburg, Metz richten sich im XV. Jahrhundert nach der Straßburger Ordnung. Lange dienen der Straßburger Zunft andere Handwerke, wie die Maler, Schilterer, Harnischer, Armbruster, Goldschläger. 1520 kommen auffälligerweise auch die Buchdrucker hinzu; es wird begreiflich, wenn wir bedenken, daß Gutenberg ursprünglich Goldschmied war und der Goldschmied Dünne ihm die ersten Buchstabenstempel und der Mainzer Goldschmied Fust die ersten Metalllettern geschnitten hat. Ich verweise auf das mehrfach genannte Buch von Hans Meyer, der uns auf Grund alter einschlägiger Urkunden ein deutliches Bild der Straßburger Zunft von ihrem Entstehen bis 1681 entrollt. Er entwickelt die Ursachen ihres allmählichen Verfalls aus der Erstarrung des Zunftrechts, zeigt aber auch die Quellen der Stärke der Organisation im XV. und XVI. Jahrhundert; sie machte damals weniger in Politik als die Zünfte anderer deutscher Städte. In ihrer besten Zeit, im XVI. Jahrhundert, wies sie einen mittleren Bestand von 50 bis 60 Meistern auf, im XVII. Jahrhundert aber sank er auf 15, und erst der Eintritt der Stadt in die französische Machtsphäre und die Durchdringung des Straßburger Gewerbelebens mit den Auffassungen der französischen Wirtschaft brachte auch der Goldschmiedekunst wieder neuen Aufschwung. Unsere Ausstellung brachte zwei gute Stücke aus dem XVII. Jahrhundert, einen Becher von 1655 (Sammlung Alfons Freiherr von Rothschild) und einen Deckelkrug von 1654 aus dem Besitz



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österr. Museum, Deckelbüchse von einem Reiseservice von J H (John Harvey?), englisch, XVIII. Jahrh., zweite Hälfte (K. Nr. 838)



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Samovar von M. J., französisch, um 1800 (Kat. Nr. 721)

des Herrn Weinberger; ich deute das Meisterzeichen DÖ auf Daniel Ölinger, der nach H. Meyer auf der Stempeltafel im Jahre 1642 erwähnt ist; ein Friedrich Ölinger erscheint 1645, ein Samuel Ölinger 1654, ein Johannes Ölinger 1667. Die französische Einwirkung war durch die der Frau Erzherzogin Maria Josefa gehörige Toilette repräsentiert, 24 Stück in Vermeil, Stil Louis XVI. Die Originalkassette zeigt den Namen A. J. Becker, Straßburg, den undeutlichen Künstlernamen haben wir im Katalog mit Rosenberg (Nr. 1572) als Kirstein angegeben, es könnte aber auch Hirsenstein sein. Ein Dietrich Hirsenstein wird 1729 als Straßburger Meister genannt, wir haben es hier wohl mit einem seiner Nachkommen zu tun. Rosenberg indentifiziert Kirstein mit Joh. Jac. Kirschenstein (Hirsenstein?).

Von den preußischen Goldschmiedestätten waren nur Berlin, Danzig, Königsberg durch einige wenige Stücke vertreten. Das ist begreiflich, denn der Marktverkehr dieser Stätten nach dem Süden war relativ gering, mehr als anderwärts blieb was hier erzeugt wurde im Lande und nur Zufälle und Familienverbindungen haben etwas hievon nach Österreich gebracht, die Sammler haben bisher nicht viel Notiz genommen von dem, was unsere Kunst im Norden hervorgebracht hat. Berlin hat begreiflicherweise in den Zeiten des größten Aufschwungs anderwärts keine Rolle gespielt, erst im XVIII. Jahrhundert wird hier tüchtigere Arbeit geleistet, eine Deckelterrine aus dem Besitz des Herrn Paul von Schoeller, mit der Marke FWM legt hiefür Zeugnis ab. Im alten Ordensland Preußen treten im XIV. Jahrhundert einzelne Goldschmiede auf, in Danzig und Brauns-



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Taufbecken des Königs von Rom von Manfredini, Mailand 1811 (Kat. Nr. 112)

berg gleichzeitig 1357, wie wir der interessanten Studie E. von Czihaks „Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preußen" entnehmen. Werksverbände werden in Danzig 1378, in Elbing 1385 gebildet. Die glanzvolle Hofhaltung von Marienburg zu Ende des XIV. Jahrhunderts machte den Goldschmied unentbehrlich, Waffen und Tischgeräte wurden in großer Zahl für den Hochmeister und als dessen Geschenke an Freunde hergestellt. Das Treßlerbuch nennt auch eine Reihe von Namen Marienburger, Danziger und Thorner Meister. Am bedeutendsten war damals Elbing mit dem Meister Willam an der Spitze und dann erhebt sich auch Königsberg bald zu bedeutender Höhe. Die dortigen Goldschmiede ersetzten ihren alten, aus dem XV. Jahrhundert stammenden „Brief" 1515 durch eine neue Ordnung, die aber keine Bestätigung erhielt; erst 1624 kam nach Czihak eine Einigung zu stande; die darauf bezügliche Rolle wurde 1690 von Kurfürst Friedrich III. bestätigt.

Von 1400, in welchem Jahr ein Meister Claus auftritt, bis 1850 sind rund 370 Meister nachgewiesen. Wir brachten ein einziges Service Königsberger Provenienz, glatte, bauchige Kanne mit Zuckerdose und Teebüchse auf durchbrochenen Postamenten (aus dem Besitz der Frau Sternlicht), vom Ende des XVIII. Jahrhunderts; die Jahresbuchstaben H und J beziehen sich auf die Jahre 1794 und 1795, das Meisterzeichen JLK halte ich für das des Johann Leopold Käwerstein, der 1790 Meister wurde und 1798 Ältermann war; sein Vater (?) Karl Bartholomäus Käwerstein, der von auswärts kam, wurde 1723 Meister und ist 1761 gestorben. Auch Thorn spielte eine ansehnliche Rolle in der Geschichte unserer Kunst, von der Zeit der Ordensherrschaft bis ins XVIII. Jahrhundert; Georg Vieck (Meister seit 1719), von dem das Troppauer Museum eine Deckelkanne brachte, war ein tüchtiger Künstler. Ebenso kam



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Kännchen von einem Reiseservice, Geschenk Napoleons an Stephanie von Baden, französisch, XIX. Jahrhundert, Anfang (Kat. Nr. 731)

Danzig mit einem schönen Doppelbecher von 1600 (Sammlung Figdor), einem Kugelbecher von N S (Baron Tucher) und einem Deckelkrug von PMK (Dr. A. Loew) aus dem XVII. Jahrhundert zu Worte.

Was Breslau betrifft, so sei auf Hintzes ausgezeichnete Arbeit („Die Breslauer Goldschmiede") verwiesen, aus der wir reiche Belehrung schöpfen. Wir verdankten dem freundlichen Entgegenkommen des Direktors Masner eine Reihe typischer Breslauer Stücke aus dem schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer. Wir lernten den Meister Hans Hocke kennen in einem Willkommpokal von 1577; Joachim Hiller war durch Pfeffer- und Salzbehälter in Form von Truthühnern aus dem Jahre 1590 und den schönen Buttenmann von 1602, Augustin Heyne durch eine Deckelkanne von 1599, Hans Volgnadt durch ein ebensolches Stück vom Anfang des XVII. Jahrhunderts, Gottfried Heintze durch einen auf drei Schwänen ruhenden Deckelhumpen, Kaspar Franke und Gottfried Kittel durch Becher von 1718 und 1720, Christian Hoensch und K. G. Haase durch silberne Tischleuchter von

1765 und 1778, Chr. Ferdinand Krebs durch ein Taufbecken mit Kanne von 1769 vertreten. Unser Museum besitzt eine schöne Deckelkanne mit graviertem Wappen von M. Jachmann (1690 bis 1726); aus der Sammlung des Freiherrn von Tucher sah man unter anderem ein zylindrisches Krügel aus dem XVI. Jahrhundert mit der Meistermarke M H und AH. Eine gute kirchliche Arbeit, einen Kelch von 1675, Breslauer Arbeit des Christian Mentzel, hatte das dortige Diözesanmuseum beigestellt.



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum. Girandole, französisch, um 1800 (K. Nr. 727)

Auf Dresden und Leipzig (über Leipziger Goldschmiede hat eben erst Braun in dieser Zeitschrift interessante Mitteilungen veröffentlicht) will ich nicht näher eingehen, nur auf das Dresdner Plateau von Schrödel aus dem XVIII. Jahrhundert (Besitzer Baron und Baronin Bourgoing) und auf den Schwarzenbergschen Leipziger Becher von Johann Paul Schmidt (?) 1683 verweisen. Auch aus Halle a. S., Hamburg und Frankfurt, wo im XV. Jahrhundert ein Meister wie Hans Tirmsteyn und im XVII. Paul Birckenholtz hervorragend tätig waren und auch im XVIII. Jahrhundert mancherlei Gutes geschaffen wurde, war einiges zu sehen, das beste war ein



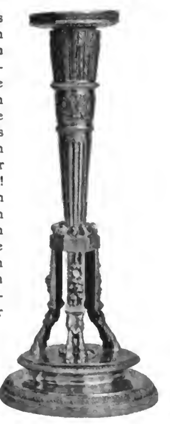
Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Kanne von einem Reiseservice, Geschenk Napoleons an Stephanie von Baden, französisch, XIX. Jahrhundert, Anfang (Kat. Nr. 731)

Frankfurter Krügel des XVII. Jahrhunderts von K J aus dem Besitz des Oberleutnants Elßler in Linz. Hieran reihte sich die große Gruppe der nur als deutsch, aber nicht nach ihrer näheren Provenienz bestimmbaren Stücke. Alle hervorragenden Aussteller steuerten zu dieser Abteilung bei: die Fürsten Auersperg, Kinsky, Schönburg und Schwarzenberg, Graf Wilczek, Eugen von Miller ein prächtiges Holzgefäß in Silbermontierung von 1570, Gustav Benda ein Trinkgefäß in Wolfsgestalt, die Sammlung Figdor den Kokosnußbecher des Salzburger Geschlechts Bock von Arenholz, einen Vexierkrug und anderes, Paul von Schoeller, Weinberger. Zu den auserlesensten Arbeiten dieser Kollektion gehörte der Schönburgsche Pokal von 1566 aus Kristall in goldemaillierter Fassung und der Rothschildsche Hochzeitsbecher von 1609, in Gestalt einer Frau im Kostüm der Zeit. Der Figdorsche Pokal aus dem Rathaus von Schwäbisch-Hall von 1600 mit zahlreichen Wappen und Namen von „Graven und Herren", ist nur aus Versehen in diese Abteilung des Katalogs geraten; auf der Unterseite des Bodens und auf der Mündungszone ist das Beschauzeichen von Schwäbisch-Hall, geöffnete Hand mit Kreuz, und als Meisterzeichen ein Wappen mit drei Blüten an einem Stengel angebracht.

Von den außerdeutschen Ländern war, wie begreiflich, nur Frankreich und auch dieses nur für das spätere XVIII. Jahrhundert und das Empire annähernd übersichtlich durch größere Kollektionen repräsentiert. Italienische Profanarbeiten waren uns nicht zugekommen, aber die wenigen Gegenstände der religiösen Kunst, die wir vorführen konnten, mußten auch auf den Laien nachhaltigen Eindruck machen: Das oft genannte, unserem Museum gehörige kostbare Kruzifix von Maso Finiguerra, das Handreliquiar aus der Sammlung Benda, der in Silber getriebene Kopf des heiligen Stephanus, florentinische (?) Arbeit aus dem XV. Jahrhundert, dem

Grafen Wilczek gehörig, und das Taufbecken des Königs von Rom, von den Manfredini in Mailand, ein Geschenk der Stadt an Napoleon, das nun Eigentum des Erzherzogs Rainer ist und sich auf Schloß Hernstein befindet, technisch und kulturgeschichtlich eine der wertvollsten Reliquien des Klassizismus. Auch in der Renaissance, man vergleiche das Herbersteinsche Taufzeug, hätte man kaum gewagt, was zu Beginn des XIX. Jahrhunderts durchaus nicht anstößig war: ein Taufbecken mit Darstellungen des Poseidon und der Amphitrite und von Hippokampen zu schmücken!

Russisches Silber sieht man selten und wir haben auch wenig Kenntnis von seiner Geschichte. Neumann hat schätzbare Mitteilungen über das Kunstgewerbe in Livland, Esthland und Kurland gemacht, Rosenberg die wichtigsten Marken der altrussischen Städte und dann vor allem viele Zeichen von Riga gebracht und auch eine ganze Reihe von Künstlernamen und Werken nachgewiesen. Die etwa 30 russischen Arbeiten, die wir vereinigen konnten, erstreckten sich auf die Zeit vom XVI. Jahrhundert bis 1840. Das älteste Werk war eine Gold-Emailschale mit Darstellung der Taufe eines gekrönten Paares (XVI. Jahrhundert) aus der Sammlung Eugen v. Miller, das Rigaer Beschauzeichen des XVII. Jahrhunderts und die Meistermarke O L zeigte ein Löffel des Grafen Wilczek. Besonderes Interesse erregten die Moskauer, Petersburger und Warschauer Treib- und Drahtarbeiten vom Anfang des XIX. Jahrhunderts aus der reichen Sammlung der Frau Julie v. Rosenstock-Rostocka.



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Leuchter von P. P., französisch, XIX. Jahrhundert, Anfang (Kat. Nr. 758)

Spanien war lediglich durch die Montierung eines Bezoarsteins, XVII. Jahrhundert (Sammlung Figdor), vertreten, reicher Holland, von dessen verschiedenen Produktionsstätten ein halbes Hundert Objekte eingelaufen waren. Über die Figdorsche Deckelkanne aus Glas mit vergoldetem Silber und Silberfiligran, eine sehr eigentümliche Arbeit des XVI. Jahrhunderts, habe ich mich an anderer Stelle bereits ausgesprochen. Auch der Becher mit drei Kronen im Dreipaß als Beschauzeichen und dem Meisterzeichen S C (Sammlung Weinberger) ist ein sehr gutes holländisches Stück unbestimmbarer Ortszugehörigkeit aus dem XVI. Jahrhundert. Die Baron Tuchersche Teebüchse hat das Haager Staatskontrollzeichen des XVII. Jahrhunderts, die Kanne des Grafen Seilern das Amsterdamer Zeichen des XVIII. Jahrhunderts und die Marke W W. Höchst originell ist das Service des Baron Scherpon, mit den eigentümlich überhöhten Henkeln, das Beschauzeichen weist auf Rotterdam, XVIII. Jahrhundert, Ende, die Meistermarke

führt die Buchstaben P O D W. Postdirektor Eßlinger in Leer, der sich mit zahlreichen Kleingeräten aller Art in Silber an der Ausstellung beteiligt hat, brachte Dosen, Vasen, Körbchen und anderes meist in Rokoko aus den verschiedensten holländischen Kunststätten.

Über englisches Silber hat Graf Vinzenz Latour im I. Jahrgang (1898, Heft 10) dieser Zeitschrift berichtet und auf den Reichtum an Silbergeschirr in allen Schichten der englischen Gesellschaft des XVI. Jahrhunderts verwiesen; selbst der Landpächter habe wenigstens ein Salzfaß, einen Weinkrug und ein Dutzend Löffel in Silber besessen. Aus der Epoche der Tudors und ersten Stuarts ist nur wenig erhalten, die Revolution hat ungeheure Massen von Silbergerät vernichtet, erst mit Wilhelm III. beginnt Wohlstand und höheres Kulturbedürfnis wieder zu wachsen und damit die alte Vorliebe aller Kreise für gut geformtes Silbergeschirr. Unterscheidet sich die englische Edelschmiedearbeit trotz aller Stilverwandtschaft schon in den früheren Jahrhunderten von der kontinentalen, da die Sitten und Lebensgewohnheiten der Engländer sich von jeher in der eigenartigen, nationalen Gestaltung des Hausrats wirksam zeigten, so vollzieht sich diese spezifisch englische Umwertung der Zeitkunst vor allem im XVIII. Jahrhundert. Der Gegensatz zwischen englischem Barock und Klassizismus zum deutschen oder französischen ist viel größer, als der zwischen diesen beiden kontinentalen Völkern, und dieses Walten des nationalen Volksgeistes ist um so auffälliger, als es ja zum größten Teil französische Silberschmiede waren, welche vom Ende des XVII. bis zur Hälfte des XVIII. Jahrhunderts die englische Kunst aufs stärkste beeinflußt, ja eigentlich in Händen gehabt haben. Wir finden in den langen, von Chaffers und Cripps veröffentlichten

Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Krug von M. J. C. G., französisch, XIX. Jahrhundert, Anfang (Kat. Nr. 755)

Meisterlisten für diese Epoche enorm viel französische Namen auf englischem, speziell Londoner Boden. Hier stand die Kunstübung in höchster Blüte, aber auch in Chester, Exeter und York, in Edinburgh, Glasgow, Dundee und Dublin wurde trefflich gearbeitet, später treten Birmingham und Sheffield dazu. Nicht nur der Bedarf des Hauses gibt den Silberschmieden immer neue Arbeit, vor allem dankt die Kunst, wie in Augsburg und Würzburg, der Sitte, daß Gemeinden und Korporationen bei festlichem Anlaß Ehrengeschenke stifteten, mächtige Förderung.

Nur wenig altenglisches Silber befindet sich auf dem Kontinent, in Wien ist Graf Latour wohl der erste und reichste Sammler dieses Kunstgutes. Aber gerade diese Kollektion stand uns, mit Ausnahme zweier Weinkühler von Buswash und Sibley, London 1810/11, und einer Serviertasse von Wallis und Hayne, London 1812, nicht zur Disposition, da das englische Gerät, eminentes Gebrauchssilber, für die Dauer einer Ausstellung dem Besitzer nicht entbehrlich ist. Unter den sonstigen Arbeiten ragten drei Büchsen 1762, von John Harvey (?) aus dem Besitz des Grafen Franz Seilern hervor, ferner ein Krügel von D. Scofield 1780 (Sammlung Dr. Loew), Löffel von Crosley 1787 (Frau von Rosenstock-Rostocka) und ein Tafelaufsatz ebenfalls aus der Zeit Georg III., dem Herrn von Metaxa gehörig. Sehr eigentümlich berührt uns das englische Silber der Dreißigerjahre, im Stil des sogenannten zweiten Rokoko und des sogenannten Naturalismus jener Tage; wie im Möbel sehen wir auch hier, daß der englische Hausrat nicht immer und durchwegs seine Formen sinnvoll und mustergültig mit den praktischen Bedürfnissen des Tages in Einklang gebracht hat. Dahin gehört die Liechtensteinsche Teekanne, London 1832, und das Schwarzenbergsche Service, Dublin 1838, in schwerer getriebener Arbeit mit Bauernszenen nach Teniers.



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Leuchter von C. F. H., deutsch, um 1815 (Kat. Nr. 622)

Neben dem österreichischen und deutschen Edelmetallgerät fesselte vor allem das französische die Kenner und Laien. Auch diese Gruppe konnte

nicht annähernd auf historische Vollständigkeit Anspruch erheben, aber sie war ausgezeichnet durch Kollektionen und Einzelstücke ersten Ranges, und das Interesse, das sie um ihrer selbst Willen erregte, ward erhöht durch die Freude, daß das heimischer Besitz ist, und durch die persönlichen und geschichtlichen Erinnerungen, die sich an diese Kunstwerke knüpfen. Das Empire überwog und offenbarte aufs neue seine technischen Reize; aber auch Louis XV. und Louis XVI. und der Stil der Restaurationsepoche waren durch einzelne Meisterwerke vertreten. Trotz aller Verheerungen, welche Luxusverbote, Stilwandel, Kriegsnot und Revolution angerichtet haben, liegt die Geschichte der französischen Goldschmiedekunst, von vielen gelehrten



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Tasse von Biennais, Paris, XIX. Jahrhundert, Anfang (Kat. Nr. 759)

Kennern bearbeitet, deutlich vor unseren Augen, und wer Stilentwicklung und die Technik der Kleinkünste verstehen lernen will, kann an ihr nicht vorübergehen. Und mehr noch als anderwärts spiegelt sich hier der Geist der Zeiten, die Seele der führenden Gesellschaft, die Kultur des Salons, Esprit, Koketterie, Galanterie, Prunkliebe. Sie kommen dem Talent der Meister entgegen und empfangen von ihm immer neue Anregungen, ästhetische Vertiefung und Verfeinerung der Sitten. Das Eigentümliche der Goldschmiedekunst in Frankreich seit Louis XIV. ist das Zusammenarbeiten ihrer Meister mit Architekten, Bildhauern, Malern. Auch hier hat Lebrun, der mächtige Kunstdespot, den stärksten Einfluß genommen, und er hat für die ganze weitere Entwicklung den Weg gewiesen.

Ein anderes Merkmal, welches die französische vornehmlich von der deutschen Entwicklung der Kunst unterscheidet, ist die Führung seitens der

höfischen Kreise. Die französische Kleinkunst ist höfische Kunst, die deutsche in erster Linie bürgerliche Kunst. Und wie die Stellung der Frau dort und hier eine andere ist, sehen wir besonders an den Geräten der Gold-



Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum, Ständer für Essig und Öl, französisch, XIX. Jahrhundert, Anfang (Kat. Nr. 761)

und Silberschmiede. Die prachtvollsten Profanwerke der Deutschen sind Verherrlichungen der Trinksitten der Männer, die der Franzosen Huldigungen der Frau, Schmuck ihres Boudoirs und Salons, reichste Ausstattungen der Tafel, an welcher die Frau anwesend oder abwesend präsidiert. Wenn der

Deutsche die Frau erfreuen will, so verehrt er ihr ein Wöchnerinnenservice, wie Augsburg sie in so großer Zahl hervorgebracht hat. Voll Bewunderung stehen wir vor dem Wiederaufleben der Goldschmiedekunst Frankreichs unter Napoleon, dem Konsul und Kaiser, der scheinbar aus dem Nichts, aus der völligen Vernichtung und Verödung der Revolutionstage, diesen Zweig des Kunstlebens zu neuer herrlicher Blüte gebracht hat, von einem Jahr zum andern, durch seinen unbeugsamen Willen, nicht aus ästhetischer, sondern aus sozialpolitischer Erkenntnis und mit weiser Rücksichtnahme auf die großen künstlerischen Traditionen seines Volkes.

Das alles hat uns die französische Gruppe unserer Ausstellung wieder recht deutlich gemacht. Rokoko und Louis XVI. repräsentierten ein Essig- und Ölständer, eine Bonbonnière und Untertasse von Ferrier aus Bourgoingschem Besitz, die bereits erwähnte Straßburger Toilette der Frau Erzherzogin Maria Josefa, die Auerspergsche Kanne und Deckelschale und einiges wenige andere. Das Empire hingegen zeigte den wundervollsten Reichtum der Formen und künstlerischen Individualitäten.

Und alles atmete Geschichte, so das Vermeilservice des Herrn von Metaxa, Samovar, Vasen, Schalen, Becher, Kasserolen in jenen edlen Bildungen, wie sie das französische Empire einleiten; es war Leuchtenbergscher Besitz. Dann die Arbeiten von Biennais und dem Stab seiner Genossen und von Grangeret: die Figdorsche Platte, die Toilettegarnitur der Fürstin Montenuovo, die Kassetten mit Nähgeräten und Instrumenten zur Zahnpflege aus dem Besitz der Kaiserin Maria Louise, das dem k. k. Österreichischen Museum gehörige Reiseservice des Königs von Rom (das ich in Band VII, Heft 6, dieser Zeitschrift beschrieben habe), und das an 200 Gegenstände umfassende Reisenecessaire der Stephanie von Baden, das jetzt der Gräfin Festetits-Hamilton gehört, mit Spiegel, Waschbecken, Kaffeeservice, Puderbüchsen, Parfümflaschen, Leuchter, Nähzeug, Eßbesteck, ebenfalls von Biennais und einem unbekannten M J C G. Auch die dem Direktoire angehörige Zuckervase und Schokoladekanne des Grafen Latour, die Kandelaber des Grafen Stürgkh und eine reiche Kollektion von Bestecken aus verschiedenem Besitz fesselten unser ganzes Interesse. Wie ganz anders man dann in den Tagen des wiedererstandenen Königtums fühlte und schuf, konnte nichts besser verdeutlichen, als ein Blick auf die Vermeilmesser von Delporte mit französisch-biedermeierischen Emailgriffen und das Frühstückservice von 1838, ein Geschenk des Herzogs von Orleans an den französischen Gesandten Baron de Bourgoing — Neorenaissance vor siebzig Jahren, die außerhalb Frankreichs erst ein Menschenalter später zu vorübergehender Herrschaft gelangte.

NIEDERRHEINISCHE MÖBEL MIT EISENBESCHLAG VON O. VON FALKE-CÖLN



N der Geschmacksrichtung, nach welcher Sammlungen alter Möbel des Mittelalters und der Renaissance ausgewählt und zusammengestellt werden, hat sich unverkennbar im Verlauf der letzten Jahre ein Umschwung vollzogen oder doch angebahnt in dem Sinne, daß jetzt auch Stücke von einfachster Gestaltung und bescheidener Verzierung mehr und mehr zu Ehren kommen. Sie waren früher unbeachtet geblieben, weil es leicht war, die höchsten Ansprüche an die Erwerbungen mit einiger Aussicht auf Erfolg zu stellen, so lange man noch aus dem Vollen sammelte oder zu sammeln glaubte. Die große Mehrheit noch der Sammlergeneration, als deren erfolgreichster und daher für viele Mitstrebende maßgebender Vertreter Friedrich Spitzer gelten kann, richtete ihr Augenmerk fast nur auf die üppigsten und prunkvollsten Denkmäler der Kunsttischlerei der Spätgotik und des Cinquecento. Nicht ein kulturgeschichtlich getreues Bild alten Hausrats wollte man haben, sondern die glänzendste dekorative Wirkung. Auch Museen kunstgewerblichen Inhalts verfolgten vielfach ähnliche Ziele. Denn so lang die Rücksicht auf die unmittelbare Vorbildlichkeit des Museumsbestands für den retrospektiv arbeitenden Kunsthandwerker starken Einfluß auf die Auswahl der Erwerbungen ausübte, so lange mußten auch hier diejenigen Werke als die allein wünschenswerten erscheinen, die ihre Stilkennzeichen besonders reich und augenfällig ausgeprägt an der Stirn trugen und die zugleich durch musterhafte Ausführung sich empfahlen. Leider konnten die hochgespannten Wünsche häufig nur auf Kosten der Ursprünglichkeit befriedigt werden, indem man es mit Ergänzungen und schmückenden Zutaten nicht allzu genau nahm.

Denn der allseitigen Nachfrage nach außergewöhnlichen Prunkstücken entsprach der tatsächliche Bestand wirklich alter Möbel nicht. Namentlich in Deutschland nicht. Den Maßstab für die begehrenswerte Qualität der Ausführung gaben die Nußholzschnitzereien der italienischen und französischen Renaissance. Deren wachsartig glatte Modellierung war aber dem derberen Eichenholz der norddeutschen und niederländischen Möbel versagt; auch die berühmtesten Denkmäler der Eichenschnitzerei, wie die Windfangtür Paul van Scheldens im Rathaus von Audenarde oder die Vertäfelung Jan Küpers im Kapitelsaal zu Münster in Westfalen kamen dabei zu kurz. Und wie wenige unter den alten Möbeln reichten auch nur an diese besten Muster der heimischen Schnitzkunst heran.

Um ein entsprechendes Angebot zu beschaffen, legten der Kunsthandel und seine verborgenen Helfer die verschönernde Hand an, die ein tüchtiges, aber einfaches Möbel auf die gewünschte Stufe reichster Ausstattung und



Niederrheinische Bauerntruhe,
XV. Jahrhundert, Kunstgewerbemuseum in Cöln

blendender Feinheit zu heben verstand. So ist, besonders in Westdeutschland, gar manche brave Möbelfüllung bis zu salonfähiger Eleganz überschnitten und geglättet worden; die wenig lockenden einfachen Faltwerkfüllungen wurden durch prächtiges Rankenornament ersetzt, die glatten Pfosten der Kastenmöbel erhielten erhöhten Reiz durch aufgelegte Fialen und Baluster, ja den ganzen Rahmenbau der Schränke hat man oft mit einem zusammenhängenden System gekehlter Profilleisten* überzogen und mit diesen vielseitigen Künsten der Verschönerung die überraschendsten Typen der deutschen Kunsttischlerei erzeugt, allerdings auch zahlreiche Denkmäler des bescheidenen, aber echten Hausrats vernichtet.

Diese Überproduktion an Prunkmöbeln von unwahrscheinlich tadelloser Erhaltung hat schließlich das Mißtrauen und damit eine schärfere Kritik geweckt. Diejenigen Sammler und Museen, welche die Möbel nicht nur nach ihrer dekorativen Wirkung oder als brauchbare Mustervorlagen schätzten, sondern auch als kulturgeschichtliche Urkunden, und die daher auf die Ursprünglichkeit größeren Wert legten, haben sich notgedrungen viel bescheidenere Ziele stecken müssen. Wie bei den Majoliken die Vorliebe von den glänzenden Werken der urbinatischen und faentinischen Richtung auf die der gotischen und archaischen Periode zurückging, obwohl die letzteren schon mit der Bauerntöpferei sich berühren, so ist auch bei den Möbeln das Verständnis für die Vorzüge und unscheinbaren Reize einfacher Stücke gestiegen.

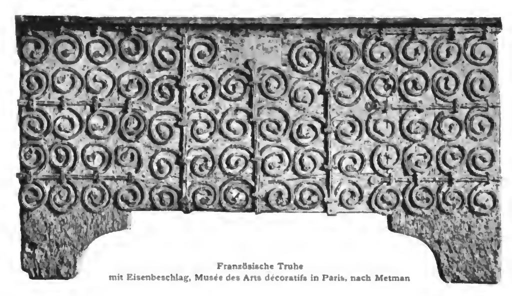
Die Hinneigung zum Primitiven ist gewiß nicht allein durch das Versiegen des käuflichen Vorrats echter Prachtstücke der alten Kunsttischlerei hervorgerufen, sondern sie beruht im Grund auf einer vertieften, historischen Betrachtungsweise auch der kunstgewerblichen Denkmäler. In der Überzeugung, daß diese Geschmacksrichtung noch in der Ausdehnung begriffen

* Beispiele für diese Zutat sind abgebildet im Katalog der Sammlung Thewalt, Tafel III, Nr. 1873, Tafel VI, Nr. 1878, Tafel XVIII, Nr. 1874.

ist und daß sie für die Geschichte des Kunstgewerbes nur förderlich sein kann, halte ich es für angebracht, hier eine sehr primitive Möbelgattung in Wort und Bild vorzuführen. Ihre Heimat ist bekannt, ein erheblicher Vorteil für die kunstgewerbliche Forschung, denn ohne die Möbelgeographie wird eine Geschichte der deutschen Möbel nicht ausführbar sein. Daß sie in den bäuerlichen Hausrat hineinreicht, braucht die Bedeutung dieser Gattung nicht zu mindern, denn eben deshalb hat sie romanische Überlieferung bis in die Spätgotik bewahrt und dadurch Rückschlüsse auf die denkmalsarme Vorzeit ermöglicht.

Die Kunst des Kastenbaues aus festem Rahmenwerk und eingefügten Füllungen, die dem Werfen und Schwinden des Holzes entgegenwirkt und zugleich die Kastenmöbel versteift, ohne sie zu beschweren, ist zwar der antiken Schreinerei geläufig gewesen, wie unter anderem die Abbildungen von Schränken in den Wandmalereien der pompejanischen Casa dei Vettii* zeigen; sie hat sich aber auf das Mobiliar des Mittelalters nicht übertragen. Es scheint zwar, daß sie nicht ganz in Vergessenheit geriet, denn die Holzgehäuse mancher der großen Reliquienschreine des XII. und XIII. Jahrhunderts, wie des Servatius-Schreines in Maastricht, des Albinus-Schreines in Cöln aus dem Jahre 1186 und des Karl-Schreines in Aachen von 1215 stehen mit ihren hinter der Umrahmung vertieft liegenden Flächenfüllungen der soliden Schreinerkonstruktion zum mindesten sehr nahe. Sicher ist aber, daß man bei den eigentlichen Kastenmöbeln, den Truhen und Schränken des Hausrats und der Sakristeien während des ganzen Mittelalters bis in die Zeit der Spätgotik hinein sich mit dem rein zimmermannsmäßigen Bau aus gleichmäßig dicken, stumpf gefugten Brettern begnügt hat.

* Vergleiche Nuovi Scavi di Pompei, Casa dei Vettii, Tav. VI.



Französische Truhe
mit Eisenbeschlag, Musée des Arts décoratifs in Paris, nach Metman

Diese Möbel bedurften zur Sicherung der Fugen und Bretter unumgänglich der schmiedeisernen Beschläge, die sich langgestreckt über die Flächen hinzogen. Schon das XIII. Jahrhundert hat diese technische Notwendigkeit zur Kunstform ausgestaltet. Der Eisenbeschlag konnte sich im spätromanischen Möbel um so reicher entfalten, als die ihn einengende Schnitzkunst sich des weltlichen Mobiliars erst im XIV. Jahrhundert bemächtigte.

Das beste und bekannteste Beispiel der Art aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts ist die schon mehrfach veröffentlichte Truhe aus der Abtei St. Denis im Musée Carnavalet zu Paris,* deren Beschlag den Einfluß des hervorragendsten Denkmals romanischer Schmiedekunst, der Türen von Notre-Dame in Paris, verrät. Eng verwandt ist die von Metman und Brière zuerst abgebildete Truhe, die mit der Sammlung Peyre dem Pariser



Niederrheinische Bauerntruhe.
XIV. Jahrhundert, Kunstgewerbemuseum in Cöln

Musée des Arts décoratifs einverleibt wurde** (Abbildung Seite 483). Ähnliche Truhen bewahren noch die Kathedrale von Noyon und das South Kensington Museum.

Die Heimat solcher Möbel war nicht auf Frankreich begrenzt. Viollet le Duc hat im Dictionnaire du Mobilier français*** eine englische Truhe veröffentlicht; auch die Türbeschläge der Kirche in Leighton Buzzard und im Merlton College zu Oxford† sowie aus der Schatzkammer der Lütticher Kathedrale†† lassen eine ganz analoge Entwicklung des Schmiedeisens außerhalb Frankreichs erkennen.

Daß auch die deutsche Tischlerei und Schmiedekunst in der gleichen Richtung tätig gewesen sind, das bezeugt nebst einer Tür im Dom von

* Vergleiche Champeaux, Le Meuble, I, Figur 8; Molinier, Histoire générale des Arts, II. Seite 14; Hirths Formenschatz, 1905, Nr. 138.

** Metman et Brière: Musée des Arts décoratifs; Le Bois, Pl. I., No. 5.

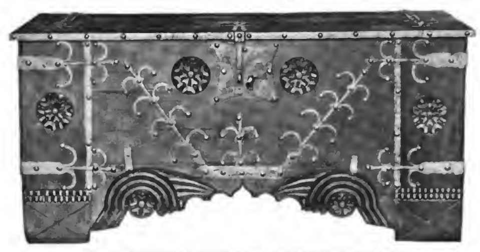
*** Viollet le Duc, l. c. I, Seite 24.

† Digby Wyatt, Metal Work, Pl. 8 und Pl. 34.

†† Ysendyck, Monuments classés; Pentures, Pl. 18.

Braunschweig eine Reihe niederrheinischer Truhen mit Eisenbeschlag, die zwar insgesamt bereits der Gotik angehören, deren Stil aber nur durch die Voraussetzung romanischer Vorläufer zu erklären ist. Davon besitzt das Cölner Kunstgewerbemuseum drei Stück, je eins die an interessanten norddeutschen Möbeln überaus reiche Sammlung C. Roettgen in Bonn und das Museum des Zentralgewerbevereins in Düsseldorf. Alle diese sowie ein paar noch im Kunsthandel befindliche Truhen derselben Gattung sind auf der linken Rheinseite in der Gegend um Düren und Krefeld immer in bäuerlichem Besitz gefunden worden.

Vergleicht man mit der romanischen Truhe der Sammlung Peyre die Abbildung einer Truhe des Cölner Kunstgewerbemuseums (Abbildung Seite 482), so ist in der gleichen Anordnung der von unten und von den



Truhe vom Niederrhein, XV. Jahrhundert, Sammlung Roettgen in Bonn

Seiten her über die Vorderfläche laufenden Eisenbänder das Nachleben einer romanischen Überlieferung unverkennbar. Die einfache Form der rheinischen Beschläge, so sehr sie auch hinter den kunstvoll gewundenen und gefurchten Eisenbändern der Pariser Truhen zurückstehen, bedeutet nicht eine ländliche Verkümmerung der letzteren, sondern sie ist romanischer Abstammung so wie sie ist. Sie entbehrt nicht eines sicher romanischen Beweisstückes aus dem XIII. Jahrhundert: die Bänder des Sakristeischranks der Kathedrale von Bayeux* endigen in genau dieselben mageren Lilien mit den durch runde Nagelköpfe niedergehaltenen Spitzen, welche für die ganze Gruppe dieser niederrheinischen Möbel kennzeichnend sind. An einer anderen Truhe des Cölner Museums (Abbildung Seite 484) hat sich die alte schöne Schwingung der Lilienblätter, die dem ursprünglichen Motiv Reiz verlieh, noch wohl erhalten. An demselben Stück finden wir auch noch die über die Fläche verstreuten Nagelköpfe, welche auf der Truhe von St. Denis

* Vergleiche Viollet le Duc, Dictionnaire du Mobilier français, I. Abbildung 7.



Schrank mit Eisenbeschlag, XIV. Jahrhundert, Graf Wilczek

als Zierat verwendet sind und als eine weitere Reminiszenz romanischer Eisenbehandlung die an den verdickten Abzweigstellen der Äste eingeschlagenen Linienmuster. Da dieses Möbel nur sparsam mit Eisen beschlagen ist, blieb Raum genug übrig, um flach und dünn eingeschnittene lineare Ornamente, Kreise und Rauten anzubringen. Da nun die romanische Tradition hier so treu gewahrt ist, könnte man auf die Vermutung kommen, daß diese Gattung wirklich noch dem XIII. und nicht dem XV. Jahrhundert angehört. Das erweist sich aber als nicht haltbar. Auf einem cölnischen Gemälde der Verkündigung im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht* ist eine solche niederrheinische Truhe mit den kennzeichnenden Eisenbeschlägen abgebildet; das Gemälde stammt aus den Jahren um 1400. Eiserne Türbeschläge gleicher Form befinden sich auch in der Martinskirche zu Oberwesel am Rhein,** die im XV. Jahrhundert erbaut worden ist. Dann sind zwei Truhen unserer Gruppe, diejenige der Sammlung Roettgen (Abbildung Seite 485) und eine im Kunstgewerbemuseum der Stadt Cöln, mit kräftig eingeschnittenen kreisrunden Rosetten geschmückt, deren Stilisierung auf das XV. Jahrhundert hindeutet. Auch wenn man sich für das XIV. Jahrhundert entscheidet, befinden wir uns doch mitten in der Gotik, keinesfalls mehr im Zeitalter der romanischen Kunst. Für die Spätgotik spricht schließlich ein Argument, das sich nur vor dem Original aufweisen läßt, die völlig glatt erhaltene Oberhaut des Eichenholzes. Danach sind die uns erhaltenen Beispiele frühestens in das XIV. Jahrhundert zu setzen. Daraus ergibt sich ferner, daß sie in einem ländlichen Betrieb geschaffen sein müssen; denn nur ein solcher konnte in den Eisenformen wie in dem glatten Bretterbau die romanische Überlieferung durch zwei Jahrhunderte mit solcher Zähigkeit festhalten.

Diese Truhen bieten uns die Möglichkeit die richtige Zeit- und Ortsbestimmung vorzunehmen für einen sehr altertümlichen Schrank (Abbildung Seite 486), den F. Luthmer*** für das frühe Mittelalter vor 1250 in Anspruch genommen hat. Obwohl er sich gegenwärtig in Österreich im Besitz des Grafen Hans Wilczek befindet, ist er doch den niederrheinischen Truhen anzureihen. Zunächst spricht für die Zugehörigkeit zur selben Gattung die

* Scheibler und Aldenhoven, Cölner Malerschule, Tafel 30.

** Abgebildet bei J. Raschdorff, Deutsche Schmiedewerke, V. 6.

*** Luthmer, Deutsche Möbel der Vergangenheit, Seite 11. Abgebildet zuerst bei J. v. Falke, Mittelalterliches Holzmobiliar, Tafel VIII, 1.

Form der Eisenbeschläge; dann sind in den Scheiben, welche wie Ohren über den Giebel des Schrankes hinausragen, dieselben Rosetten aus dünnen Linien eingeschnitten, welche die Fußbretter der auf Abbildung Seite 484 dargestellten Dürener Truhe in Cöln verzieren. Schließlich ist der Aufbau der Schrankvorderseite aus zwei breiten, die Füße bildenden Seitenbrettern und zwei ohne trennendes Rahmenholz übereinander stehenden Türen von mäßiger Breite für die meisten niederrheinischen und westfälischen Bauernschränke des Mittelalters und ihre späteren Nachläufer geradezu typisch geblieben. Nur der obere Giebelabschluß mit dem Satteldach hat über das XIV. Jahrhundert hinaus nicht fortgelebt. Aber noch erhaltene Giebelschränke, nämlich die zwei großen Sakristeischränke der Kathedrale von Noyon und des Doms in Brandenburg an der Havel, weiters ein eisenbeschlagenes Exemplar und ein kleines Wandschränkchen mit durchbrochen geschnittenem Maßwerk,* beide in der Sammlung des Grafen Wilczek, gehören teils noch dem XIII., teils dem XIV. Jahrhundert an. Man muß danach den niederrheinischen Schrank des Grafen Wilczek zeitlich an den Anfang unserer Möbelgruppe stellen.



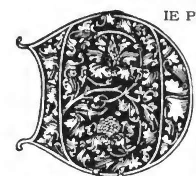
Richard Jakitsch, Ecco là

Gegenüber der von verschiedenen Seiten vertretenen Behauptung, daß die Kastenmöbel des Mittelalters ursprünglich in der Regel bemalt gewesen seien, ist die Tatsache beachtenswert, daß die hier besprochenen Truhen keinerlei Farbspuren aufweisen und nach ihrer Patina auch niemals bemalt gewesen sind, obwohl die Truhenabbildung auf dem erwähnten Gemälde im Utrechter Museum roten Anstrich zeigt. Die Annahme der Farbigkeit mittelalterlicher Möbel, die sich sowohl auf die Sakristeischränke von Bayeux, Halberstadt und Noyon, als auf die Anweisungen in des Theophilus Diversarum artium schedula stützen kann, ist nur gültig für die Zeit bis zur Frühgotik, so lange die Möbel glattflächig waren; darüber hinaus gilt sie nur noch für die Flachschnittarbeiten der Alpenländer. Sobald die plastische Schnitzerei die vorherrschende Verzierungsart der Schränke und Truhen wird, also noch im XIV. Jahrhundert, hat die Möbelmalerei als Regel ihre Rolle ausgespielt. Es haben sich zwar manche Kastenmöbel des XV. Jahr-

* Abgebildet bei J. v. Falke, Mittelalterliches Holzmobiliar, T. VIII, 2, 3.

hunderts, auch noch der Renaissance mit alter, mehrfarbiger Bemalung erhalten. Aber selbst wenn sich erweisen ließe, daß die Farbigkeit wirklich ursprünglich war, was schwierig zu erkennen ist, so würden diese vereinzelten Stücke nichts gegen die durchgängige Farblosigkeit der geschnitzten gotischen Möbel beweisen können. Denn für die Farblosigkeit sprechen die zahlreichen Abbildungen gotischer Stollenschränke, Bänke, Truhen auf deutschen und niederländischen Gemälden des XV. Jahrhunderts. Sie zeigen alle den hellbraunen, natürlichen Ton des gefirnißten Eichenholzes als den Urzustand, wie er auch an dem Pult und der Orgel auf dem Genter Altar der van Eyck zu sehen ist. Die zeitgenössischen Gemälde sind die einzigen einwandfreien Zeugen für den Urzustand der gotischen Möbel; gegen ihre Glaubwürdigkeit können die in jahrhundertlangem Gebrauch veränderten Möbel selbst nicht aufkommen.

RICHARD JAKITSCH
VON RUDOLF AMESEDER-GRAZ



IE Plastik ist ein künstlerisches Stiefkind unserer Zeit. Wenn man auf die hervorragende Stellung zurückblickt, die sie im Kunstleben der Antike eingenommen hat, wenn man bedenkt, daß die Dekoration architektonischer und kunstgewerblicher Schöpfungen des Mittelalters und der Renaissance noch eine vorzugsweise plastische war, während heute das abstrakte Ornament und die Malerei kaum für etwas anderes Platz lassen, dann könnte man leicht auf den Gedanken kommen, daß die Plastik eine unmoderne Kunstart sei. Allein, was die antike Welt an malerischen Leistungen besessen hat, ist in viel unvollkommenerem Maße auf uns gekommen als ihr Skulpturenschatz; unser Bild von antiker Kunst ist also einseitig und würde bei genauerer Kenntnis gewiß nicht in solchem Maß für die Bevorzugung der Plastik sprechen. Auch von mittelalterlicher Malerei haben Zeit und Bilderstürme das meiste hinweggefegt. Immerhin ist die Tatsache nicht wegzuleugnen, daß die Bildhauerkunst in unserer Zeit, wenigstens was die Ausdehnung ihres Schaffensgebiets anlangt, einen erheblich geringeren Spielraum hat.

Wirtschaftliche Gründe für kunstgeschichtliche Wandlungen anzugeben, bleibt in den meisten Fällen ein recht unerquickliches Auskunftsmittel. Allein für das Zurücktreten der Skulptur in unserer Zeit scheinen die wirtschaftlichen Gründe tatsächlich ausschlaggebend zu sein.* Daß unsere Zeit keinen Mangel an künstlerischen Kräften habe, die auf plastischem Gebiet Leistungen zu verzeichnen hätten, Leistungen die sich den Besten der Vergangenheit an die

* Strzygowski (Die bildende Kunst der Gegenwart, 1907, Seite 95 ff.) macht dafür das vorherrschende Interesse an der Landschaft gegenüber dem an der menschlichen Gestalt verantwortlich.

Seite stellen können, wird jeder zugeben dürfen, der sich der Namen Rodins, Klingers und Meuniers entsinnt. Auch daß das Verständnis und Interesse für bildhauerische Werke erheblich abgenommen habe, wird kaum zuzugeben



Richard Jakitsch, Strandgut

sein. Vielleicht gab es ja in dieser Hinsicht eine Zeit des Tiefstandes seit Canovas Tagen; aber gegenwärtig ist der Anteil des Publikums an Erz und Marmor eher im Steigen begriffen. Was unserer Zeit in Wahrheit fehlt, oder



Richard Jakitsch, Segnender Erlöser, Mausoleum Kottulinsky in Neudau

doch in ihr selten zu finden ist, das ist der große Auftraggeber. Die Ausführung einer plastischen Idee ist meist eine kostspielige Sache, die Verkaufschancen für unbestellte Skulpturen sind sehr geringe. So kommt es, daß viel weniger Künstler sich der Bildhauerei zuwenden können als den Schwesterkünsten, und diese meist der befruchtenden Möglichkeit entbehren müssen, ihre Werke in edlerem Material als Gips oder Ton ausführen zu können. Das können nur jene, die nahe sind dem Gipfel künstlerischen Ruhmes oder solche, denen ein glückliches Geschick schon früh das Wohlwollen eines kunstverständigen Mäcens zu teil werden läßt.

Zu diesen Glücklichen gehört ein junger steirischer Künstler, Richard Jakitsch*, dem es in jüngster Zeit gegönnt war, einen Teil des plastischen Schmuckes für das Mausoleum des dahingeschiedenen Grafen Adalbert von Kottulinsky zu schaffen. Wie der Künstler diese Aufgabe gelöst hat, soll im folgenden dargetan werden. Vorher mögen aber einige frühere Werke herangezogen werden, um einen Blick in die Entwicklung des jungen Plastikers zu geben und vor allem zu zeigen, wie der religiöse Zweck ihn zu strengerer Stilisierung vermocht hat, obwohl seine Kraft und Neigung vorzugsweise wohl auf das Darstellen starker Affekte abzielt.

Dies zeigt sich schon in seinen frühesten Arbeiten, die einen großen Zug in der Auffassung der Aufgabe, zugleich eine gewisse Rücksichtslosigkeit im Naturalismus zeigen. In der lebensgroßen Gruppe „Schiffbrüchig" sind zwei männliche Figuren vollständig freiräumig zu einem unentwirrbaren Knoten zusammengeballt. Das Postament wird durch eine sich überschlagende Welle gebildet, auf der die Balken eines geborstenen Schiffes treiben. Die eine der Figuren steht hoch aufgerichtet, den Arm um den Rest des Mastes geklammert und fleht inbrünstig und zuversichtlich mit zusammengekrampften Händen zum Himmel. Die zweite hockt zu Füßen der ersten, zwischen ihre Beine hineingedrängt, klammert sich an ihr Gewand und

* Geboren in Graz 1872; er absolvierte 1891 die Fachschule für Modelleure an der dortigen Staatsgewerbeschule und bezog dann die Akademie der bildenden Künste in Wien.

blickt mit tierischer Angst in das Wasser. Keine einzige Ansicht gibt hier ein völlig klares Bild der räumlichen Anordnung, nur alle zusammen. Nicht plastische Auffassung ist also für diesen jungen Künstler das Erste, nicht gefällige Formenschönheit, sondern der Impetus seiner Arbeit. Darin ist er ein Moderner durch und durch. Die Italiener, Bistolfi voran, wagen sich gern an ähnliche Motive. — Von ähnlicher Wucht ist das unheimliche „Strandgut", ein Bronzerelief, für das die Akademie der bildenden Künste Jakitsch den Rompreis verlieh und das auf der Pariser Weltausstellung mit einem Ehrendiplom ausgezeichnet wurde. Auch hier ist nichts von Hildebrandscher Reliefauffassung zu finden, vielmehr ein fast zu starkes Drängen nach Naturalismus, nach packendem Festhalten der dargestellten Figuren in der wirklichen Welt. Schon die Relieftafel selbst „brandet" aus den stürmischen, vollplastischen Wogen des Sockels empor. Die Komposition ist eigenartig unter starker Betonung der Diagonale: Links im Vordergrund erhebt sich aus den Wellen eine Klippe, an der zwei männliche Figuren damit beschäftigt sind, den Leichnam eines von der Flut angeschwemmten Weibes zu berauben, während ein dritter Mann am Gipfel der Klippe sitzt und mit Anstrengung vorgebeugt auf das weite, tosende Meer hinaussieht, auf dem in verschwimmender Ferne das Wrack treibt. Dieses angestrengte Schauen in die Weite hat Jakitsch schon früher (1895) in der lebensgroßen Gruppe „Ecco là!" interessiert. Zwei Lazzaroni knien dort am Strande des Meeres und der eine zeigt dem andern mit weitausgestreckter Hand einen Gegenstand, der kaum mehr zu erschauen ist. Das Meer ist nicht dargestellt und der Beschauer soll alles nur dem Ausdruck der beiden angespannten Gesichter entnehmen. Ähnlich gespannt sieht auch der eine der Strandräuber ins Leere hinaus. Das Seltsame dieser modernplastischen Komposition besteht darin, daß die auf dem Felsen stehenden oder hockenden Gestalten ganz von der Brandung und dem Gischt des endlos den Hintergrund füllenden Meeres umschlossen sind. Zieht man von der linken



Richard Jakitsch, Nydia

oberen zur rechten unteren Ecke des Reliefs eine Verbindungslinie, so füllen die Figuren in ihrer bewegten Anordnung nur den linken unteren Teil, während die rechte obere Hälfte fast völlig leer bleibt. Die Gruppe sieht dadurch nicht nur landschaftlich wie ein Gemälde in wirkungsvollen Kontrasten komponiert aus, sondern kommt in ihrer Bewegtheit doppelt zur Geltung gegenüber dem ruhigen, leeren Grunde. Die Diagonale klingt in Einigem an: im Rücken des alten Mannes, im rechten Arm der Frau, im Oberarm des Schmuckräubers und im rechten Arm des Ausblickenden. Die anderen dominierenden Linien stellen sich untereinander fast parallel in starkem Winkel gegen diese Diagonale und machen sie dadurch nur um so auffallender. Ruhe und Bewegung prallen hart aufeinander. Und es ist bezeichnend für unsern Künstler, daß er solchen Härten nicht aus dem Wege geht.



Richard Jakitsch, Auferstehung, Detail

Im vollen Gegensatz zu dem Weg, den Richard Jakitsch in diesen düsteren bewegten Szenen geht, steht die Art, wie er dem Weltlichen abgewandte Probleme auffaßt, vor allem in den beiden Lünetten des von Regierungsrat Gunolt erbauten Mausoleums Kottulinsky in Neudau: „Segnender Erlöser“ und „Auferstehung“. Obwohl auch hier durch und durch Moderner, findet sich der Künstler durch die Verbindung mit der Architektur und durch den religiösen Gegenstand in eine strenge, feierliche Richtung gedrängt, die sich zunächst in der symmetrischen Komposition kundgibt. Das Relief „Segnender Erlöser“, die bedeutendere der beiden Schöpfungen, gibt drei Halbfiguren, die nach unten nicht scharf abgeschnitten sind, sondern für den Anblick von unten berechnet wirkungsvoll in den unbehauenen Stein übergehen. In der Mitte steht Christus, aufrecht und in voller Vorderansicht. Das Haupt ist leicht geneigt, die Rechte mit schlichter Stellung der Finger segnend in Schulterhöhe erhoben, die Linke wie beruhigend oder Stille gebietend leise begleitend zur Seite gestreckt. Rechts und links stehen zwei jugendliche Engel, gebeugten Hauptes. Der eine faltet die Hände in kind-

licher Weise, der andere legt sie mit schöner Bewegung auf die Brust. Beide wenden sich mit leichter Drehung dem Erlöser zu. Aus dem Hintergrund, ähnlich wie in Raffaels Sixtina, tauchen schwebende Engelsköpfchen auf, die ganz in Flachrelief gehalten sind. Der halbkreisförmige Raum des Reliefs ist in glücklicher Weise ausgenützt. Auch hier kann es der Künstler nicht lassen, seine Figuren von der Bildfläche durch vollständig plastische Ausführung zu isolieren und zum Teil wohl auch über den Rahmen hinauszuführen. Die Strenge der Anordnung gibt aber das deutliche Gefühl des Reliefmäßigen; und das kaum merkliche Überragen Christi über den Rand des Bogens dient nicht naturalistischen, sondern idellen Zwecken. Auch in dem Christustypus hat der Künstler eine Zurückhaltung gezeigt, die hoch angeschlagen werden sollte. Ludwig Fahrenkrog, der Maler, ist in einem Artikel „Ist der herkömmliche Christustypus echt" (im „Türmer" IX, 3) dafür eingetreten, die bisherige Christusdarstellung, wie sie im Norden schon bei den Cölner Malern — allerdings mit den Härten jener Zeit — auftritt, am reinsten ausgeprägt bei Dürer vorliegt und sich unverändert noch bis auf Thorwaldsen erhalten hat, fallen zu lassen. Er beruft sich dabei auf das, was Strzygowski (Beilage zur „Allgemeinen Zeitung"



Richard Jakitsch, Auferstehung, Detail



Richard Jakitsch, Grabmal der Frau Martha Schale am evangelischen Friedhof in Graz

Nr. 14 vom 19. Jänner 1903) nachgewiesen hat, daß aus frühester Zeit zwei Darstellungen Christi kursieren. Die eine ist hellenistisch und zeigt den Menschensohn als schönen bartlosen Jüngling mit längerem (in alexandrinischer Auffassung mit kürzerem) Haar. Fahrenkrog verlangt die Darstellung mit kurzem Haar; Paulus sagt im ersten Korintherbrief: „Es ist dem Manne eine Unehre, so er lange Haare zeiget, für das Weib hingegen eine Ehre“, und Fahrenkrog meint, das wäre gewiß nicht gesagt worden, wenn es nicht zu Christi äußerer Erscheinung gepaßt hätte. Die Auffassung, welche uns heute geläufig ist, der bärtige Christus, stammt, wie Strzygowski weiter ausführt, aus dem Orient und kam mit jener Welle nach dem Abendland, die seit dem IV. Jahrhundert den Hellenismus überflutete. Christus war also wohl bartlos und vielleicht auch kurzhaarig, meint Fahrenkrog; er ist für diese Erkenntnis mit der künstlerischen Tat eingetreten und er bildet seinen Jesus bartlos, kurzhaarig, als schönen Jüngling, ähnlich der südhellenistischen Auffassung, die wir durch Strzygowski kennen. Und nicht nur die historische Treue ist es, die Fahrenkrog für sich in Anspruch nimmt. Er meint auch, daß die Kunst das Recht habe, mit der Tradition zu brechen, um sich nach ihrer gegenwärtigen Anschauung einen Christustypus zu bilden, das heißt, daß ihr auch das Recht eingeräumt werden müsse, die historische Treue hintanzusetzen. Das Recht auf künstlerische Freiheit wird freilich niemand verkümmert werden dürfen. Heute liegen denn auch moderne Auffassungen Christi in der Luft. Schon Gebhardt und Uhde haben Neues versucht; aber sie haben das Antlitz Jesus nicht verändert; Klinger geht in seinem „Christus im Olymp“

vielleicht einen Schritt weiter. Bleibt die Kunst aber verständlich, wenn sie die uns geläufigen Züge des Antlitzes Christi durch fremde ersetzt?

Es ist kein Zweifel, daß man auf diese Frage unter Umständen mit Ja antworten kann. In erster Linie ist es die graphische Kunst, dann wohl auch die Malerei, die genügend deutliche Mittel hat, um über die Person des Dargestellten keinen Zweifel aufkommen zu lassen. Anders steht es bei der Plastik. Würde Jakitsch seinen Christus bartlos und kurzlockig dargestellt haben, so wäre ihm nur durch äußerliche Mittel, etwa einen Kreuznimbus, die Möglichkeit geboten gewesen, den „Erlöser" kenntlich zu machen. Die Plastik, besonders aber die eines Grabbaues, muß eine deutliche, klare Sprache sprechen, eine Sprache, die jeder Sehende versteht und die weder den Besteller noch den Gläubigen beunruhigt. Einmal mag ja die Zeit kommen, da die voranschreitende graphische Kunst uns mit dem historischen und modern umgebildeten Christusideal genügend vertraut gemacht hat. Dann wird auch der Plastiker es wagen dürfen, mit der neuen Vorstellung vorsichtig zu operieren; jede Übereilung, jede vorschnelle Kühnheit würde sich durch Unverständlichkeit des Werkes rächen. Jakitsch ist daher mit Recht beim hergebrachten Christustypus geblieben.



Richard Jakitsch, Humanität

Die zweite Komposition an dem Grabmal des Grafen Kottulinsky in Neudau gibt die „Auferstehung". Christus entsteigt mit ausgebreiteten

Armen dem Grab, das freilich etwas nüchtern gebildet ist. Rechts und links von ihm, vielleicht etwas zu weit, stehen anbetende Engel mit weichen, fast süßen Formen. Die beiden Söldner stehen dazu wohl in zu hartem Gegensatz, doch sind sie geschickt in die Ecken hineinkomponiert. Hier tritt der Künstler des „Strandgut" wieder hervor. Beide Figuren haben tierisch stumpfe Gesichter, der eine staunend, der andere vor maßlosem Entsetzen über die Erscheinung zurückprallend. Nicht nur die Verzerrung ihrer Züge wirkt auffällig; vielleicht bringt die starke Betonung der Ecken sogar eine zu starke Entlastung der Mittelachse mit sich.

Der Künstler hat sich schon früher in Sepulkralplastik versucht, so in dem Holub-Denkmal auf dem Wiener Zentralfriedhof, dem Grabdenkmal der Familie Sigl in Langenwang (Obersteier) und vor allem einer Figur des Grabmals Martha Schale am evangelischen Friedhof in Graz, einer seiner edelsten Schöpfungen. Aus dem Dunkel der umgebenden Bäume tritt die Figur einer poetisch bekleideten Frau, die Augen mit der Rechten bedeckend, die herabsinkende Linke hält Mohnblüten . . . So scheint die junge Frau träumend zu wandeln, ein Stück des Totengartens und ihr eigenes Monument zugleich.

Dasselbe Wandeln ohne Sehen, ein Motiv, das den Künstler offenbar sehr angezogen hat, zeigt eine Nydia in lebensgroßer Figur. Gleichfalls an die Antike gemahnt die weiche, schöne Frauengestalt der Humanität, welche die Blinden beschützt. Sie ist — zwei Kinder zu Füßen — als Vestibülgruppe im k. k. Blindenerziehungsinstitut in Wien aufgestellt.

KLEINE NACHRICHTEN

BUNTPAPIERAUSSTELLUNG IN BERLIN. Die Bibliothek des königlichen Kunstgewerbemuseums pflegt von Zeit zu Zeit die Hauptstücke ihrer Sammlungen in übersichtlicher Gliederung dem Publikum vorzuführen. Zur Zeit ist der größte Teil der Sammlung von Buntpapieren aus alter und neuer Zeit im Lichthof des königlichen Kunstgewerbemuseums ausgestellt. Ein reizend ausgestatteter kleiner Führer von Peter Jessen orientiert über die Ausstellung. Die Sammlung ist nach dem Gesichtspunkt der verschiedenen Herstellungsarten der Buntpapiere aufgestellt; den Mittelpunkt jeder Abteilung bilden Schränke mit Beispielen von Verwendungen der verschiedenen Arten von Buntpapieren zu Buchumschlägen, Vorsatzpapieren, Aktendeckeln, Kästchen und so weiter. An bestimmten Tagen wird die Fabrikation von Buntpapieren verschiedener Techniken praktisch vorgeführt, wodurch mancherlei Anregung gegeben und das Verständnis für die ausgestellten Papiere erhöht wird.

Die älteste Art der Buntpapierfabrikation in Deutschland, der Prägedruck, ist durch sehr schöne Beispiele, meist ungebrauchte Bogen der Fabriken in Augsburg und Nürnberg, vertreten. Die verwendeten Muster sind ganz dem Kreise der zeitgenössischen Ornamentik entnommen: Laub- und Rankenwerk, Groteske und Maureske, wie wir sie aus den Ornamentstichen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts kennen. Daneben kommen noch Heiligenbilder und Tierfiguren, Sprüche und Alphabete in Anwendung. Die Farben sind hauptsächlich Kombinationen von Weinrot, Indigoblau oder hellem Schweinfurtergrün mit Gold oder Silber, in späterer Zeit wurden auch mehrfarbige Muster hergestellt.

Diese Prägepapiere wurden nachgeahmt durch den um die Mitte des XVII. Jahrhunderts aufkommenden Modeldruck, der die goldenen Ranken indessen bloß aufdruckte, ohne sie im Relief einzupressen. Daneben verwendete er verschiedene Farben und Muster, dem wechselnden Geschmack der Zeit entsprechend. Die Muster der Kattunstoffe wurden oft ohne weiteres auf das Papier übertragen, ebenso Tapetenmuster. Oft wurden auch Holzmodel auf Kleisterpapieren abgehoben.

Diese wurden durch Aufstreichen von gefärbtem Kleister hergestellt, der dann mit Kämmen oder Stiften gitterartig oder streifig gemustert wurde. Einfachere Kleisterpapiere wurden durch Abtupfen des Pinsels hergestellt, wobei auch mehrere Farben zur Verwendung kamen.

Die weiteste Verbreitung fanden die Marmor- oder Tunkpapiere. Ihre Herkunft ist noch ungewiß. Es steht indessen fest, daß die Türken schon im XVI. Jahrhundert, ja vielleicht schon früher, diese Technik kannten und in hoher Vollendung ausübten. Die herrlichen Muster, welche die k. k. Hofbibliothek in Wien zur Zeit in ihrer Bucheinbandausstellung vorführt, beweisen dies zur Genüge. In Deutschland und in Frankreich fanden dann die Tunkpapiere als Buchvorsätze rasch Aufnahme. Die großzügigen Muster in Rot, Blau und Gelb bilden die Regel. Erst später, um 1800, wurden einfarbige graue und braune Muster in größerer Menge angefertigt; durch das Einspritzen von Tropfen entstanden dann die bekannten Muster, die dem Schnitt durch eine fettreiche Wurst nicht unähnlich sehen.

Alle diese Techniken mit Ausnahme des Prägedrucks hat die Industrie des XIX. Jahrhunderts übernommen. Aber je weiter man sich von der alten Zeit entfernte, je schwächer die Tradition wurde, um so geschmackloser und lederner wurden die Muster der Buntpapiere. Als vollends die grellen Anilinfarben in der Buntpapierfabrikation Aufnahme fanden, schwand der letzte Rest der alten Harmonie in Form und Farbe. Nur selten findet man in der Auswahl von Industriepapieren, welche die Ausstellung bietet, ein wirklich erfreuliches Muster, eine traurige Tatsache, wenn man bedenkt, daß selbst die ausgestellten Papiere aus der Fülle der Marktware sorgfältig ausgewählt sind. Gegen die alten kernigen Muster sehen diese neuen Papiere, besonders die mit der Maschine hergestellten einfarbigen Streich- und Kleisterpapiere, lackiert und schal aus.

Hier setzt nun die Arbeit unserer modernen Künstler ein. Otto Eckmann knüpfte als erster wieder an die alte türkische Tradition an, welche aus den Linien und Flecken Blumen und Blätter herausschälte und neben lebhaften Farben auch zarte Töne zur Anwendung brachte. Was Eckmann vielen Künstlern voraus hatte, war eine scharfe Selbstkritik: Von den vielen Papieren, die er anfertigte, ließ er nur wenige an das Publikum gelangen; die anderen behielt er zurück, sie genügten ihm nicht. Neben Eckmann verdient der Kopenhagener Buchbinder Anker Kyster an erster Stelle genannt zu werden, der sowohl in der Tunkpapiertechnik als auch in der Herstellung von Kleisterpapieren Vortreffliches leistete. Er bevorzugt stumpfe, zarte Töne und großzügige Muster, die er immer harmonisch zueinander zu stimmen weiß. Andere Künstler, wie der Buchgewerbler Ochmann und der Drucker Poeschel in Leipzig, kommen in der Wirkung nahe an Anker Kyster heran, ohne indessen seine Originalität zu besitzen. Einen ganz neuen Ton schlagen die Künstler der Wiener Werkstätten an: Ein fröhliches Farbenspiel, zwischen den bunten Linien und Feldern launige Tiere, die aber immer im Papierstil bleiben und nie auf Naturwahrheit Anspruch machen, wie das bei den Versuchen jüngerer Künstler etwa der Fall ist. Von dem Buchbinder Karl Beitel und den Malern Kolo Moser und Josef Hoffmann sind sehr schöne Papiere ausgestellt, die den Clou dieser Abteilung bilden.

Eine ähnliche Stellung nimmt Lilli Behrens in der Herstellung der Kleisterpapiere ein. Ihre zarten Blumen auf leicht getöntem Grund sind vielleicht nur zu sehr naturgetreu, aber immer zeigt die Künstlerin einen feinen Farbensinn und ein feines Gefühl für den Rhythmus der Fläche. Sie macht es den andern Künstlern schwer, nach ihr noch etwas Neues zu erfinden, denn die Mittel der Kleistertechnik sind beschränkt und sie hat nahezu alle erschöpft. Der Buchbinder Kersten in Berlin ist durch die originelle Herstellungsweise

seiner Kleisterpapiere bemerkenswert: Das Papier wird gestrichen und dann mannigfach geknickt oder gefaltet, wodurch das Muster entsteht. Auch in der Herstellung von aufgespritzten Mustern, zum Teil mit Verwendung von Säuren und Salzen, verdanken wir ihm einige gelungene technische Versuche. Solche sind von Poeschel ebenfalls mit Erfolg angestellt worden.

Die alten Modeldruckmuster sind von Emil Rudolf Weiß mit großem Erfolg wieder aufgenommen worden. Er übertrifft oft die alten Muster, teils in der alten Holzschnittmanier, teils in der neueren Steindrucktechnik arbeitend. Diese hat den Modeldruck mehr und mehr verdrängt. Sie wird von vielen Künstlern, wie Hupp und dem Karlsruher Künstlerbund mit Erfolg angewendet. Die Fabrik von Hochdanz in Stuttgart hat ebenfalls sehr schöne Beispiele von Buntpapieren in Steindruck geliefert.

Daneben werden jetzt vereinzelte Versuche mit Drucken von geschnitzten Linoleumplatten und Schablonen angestellt. Eine Kollektion von schablonierten Mustern, die an der Unterrichtsanstalt des königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin in der Fachklasse des Professor Orlik angefertigt wurden, sind besonders gelungen. Einen hervorragenden Platz unter diesen neuen Versuchen nehmen die Stempelmuster des Fräulein M. von Uchatius ein, die mit sicherem dekorativen Gefühl die Fläche mit lustigen Tieren belebt. Eine stattliche Anzahl von Arbeiten talentierter Kunstgewerbeschüler sagt uns, daß ein kräftiger, gut geschulter Nachwuchs da ist, der die künstlerischen Bestrebungen unserer Zeit aufnimmt und weiter verarbeitet.

Angesichts der meist übel beratenen Industrie und der glänzenden Leistungen einzelner Künstler ist es nur zu wünschen, daß sich die Vereinigung von Kunst und Handwerk recht bald vollzieht und künstlerische Kräfte von den industriellen Unternehmungen als Beiräte oder Leiter zugezogen werden. Dann werden die geschmacklosen Artikel mehr und mehr vom Markt verschwinden und die künstlerischen Produkte werden nicht nur dem begüterten Liebhaber, sondern dem ganzen Publikum erreichbar sein.

Berlin — Dr. Rudolf Bernoulli

ZUR BUNTEN HAFNERKERAMIK DER RENAISSANCE IN SALZBURG.

Im IX. Jahrgang dieser Zeitschrift habe ich bei der Besprechung des prächtigen Werkes, das mein Freund Alfred Walcher von Moltheim über die in der Überschrift angedeutete, bis dahin so wenig bekannte Gruppe bunter deutscher Hafnerarbeiten geschrieben hat, auch den jetzigen Aufenthaltsort eines interessanten Reliefs nachgewiesen, das seit 1872 verschollen war und eine Arbeit des besten Salzburger Töpfers in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, des Meisters HR ist. Dieses Relief ist in der Sammlung des Herrn von Lanna in Prag. Nun hat Architekt J. Leisching in einer Besprechung dieser Sammlung (Mitteilungen des mährischen Gewerbemuseums in Brünn 1907, Seite 41) dieses Relief abgebildet und einem Meister Hans Rogel zugeschrieben. Im Texte wird unter Berufung auf Walcher und mich diesem Hans Rogel ohneweiters die gesamte Tätigkeit des Meisters HR gegeben. Jaennicke und Demmin haben uns nun mit einer so reichen Auswahl keramischer Mythen beglückt, daß es wohl berechtigt ist, diese neue oder eigentlich schon 35 Jahre alte, wenn auch bisher nur handschriftlich existierende Hans Rogel-Mythe zu zerstören. Walcher nennt diesen Namen nirgends, im Gegenteil, er konstatiert ausdrücklich, daß leider kein Töpfername in den Akten der Salzburger Innung vorkommt, der auf den Meister HR paßt und erklärt diesen befremdlichen Umstand damit, daß letzterer wohl Stiftshafner gewesen sei, also eine analoge Erscheinung wie die hofbefreiten Goldschmiede, deren wir am kaiserlichen Hofe eine Reihe kennen und die von der Punzierung entbunden waren. Woher hat nun J. Leisching seinen Hans Rogel? Dieser Name steht, soweit ich mich erinnere, mit Bleistift in moderner Schrift auf der Rückseite des Reliefs vermerkt und geht wohl auf den Vorbesitzer oder den Verfasser des Auktionskatalogs Koller zurück, der unter den zahlreichen HR-Monogrammisten bei Nagler sich den ihm Geeignetsten heraussuchte, den biederen Augsburger Formschneider Hans Rogel, welcher mit der Keramik

gar nichts zu tun hatte. Nagler selbst erwähnt nichts von einer keramischen Arbeit Rogels. Hoffentlich verschwindet mit dieser Feststellung Hans Rogel für immer aus der Geschichte der Salzburger Hafnerkeramik. E. W. Braun

AACHEN. Die Ausstellung für christliche Kunst zu Aachen wurde am 15. August durch den Protektor derselben, Kardinal und Erzbischof Fischer von Cöln, eröffnet. Die Ausstellung steht unter der Leitung der Herren Professor Dr. Schmid und Museumsdirektor Dr. Schweitzer sowie des Herrn Pfarrers Dr. Kaufmann. Sie ist durch die Teilnahme, die sie in Belgien wie in Holland gefunden, über die ursprünglichen Grenzen weit hinausgewachsen. Das gilt in erster Linie von der älteren kirchlichen Kunst. Durch das Entgegenkommen der Bischöfe von Lüttich und Roermond konnten eine große Anzahl wertvoller mittelalterlicher Stücke noch im letzten Augenblick gewonnen werden, vorwiegend Gold- und Silberschmiedarbeiten. So das kostbare bisher nirgends ausgestellte Kopfreliquiar des heiligen Servatius aus dem Münsterschatz zu Maestricht, aus dem auch ein frühromanisches Kreuz und die zwei schon auf der Lütticher Ausstellung gezeigten Reliefs stehender Engel mit Rauchfässern (XII. Jahrhundert) hergeliehen wurden. St. Croix zu Lüttich gab das vortreffliche romanische Triptychonreliquiar mit der Heiligkreuzpartikel, Eichenholz, mit getriebenen vergoldeten Kupferplatten bedeckt, aus der Mitte des XII. Jahrhunderts. Dem XIII. Jahrhundert gehört der Reliquienschrein der Heiligen Otto und Georg an, aus der Kirche zu Amay. Aus Aachen und Umgebung sind besonders Goldschmiedarbeiten der Spätgotik und der Renaissance in großer Zahl zusammengestellt, durch deren Bearbeitung die Geschichte der Aachener Goldschmiedkunst wesentlich gefördert werden dürfte, da sie eine Reihe unbekannter Beschauzeichen und wichtiger Datierungen enthalten. Fast vollständig konnten die reichen Kirchenschätze von St. Johann zu Burtscheid und von Cornelymünster vorgeführt werden. Von den großen Bronzegüssen sei das interessante Adlerpult der Pfarrkirche zu Erkelenz aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts erwähnt, dann der monumentale Barock-Silberaltar der Pfarrkirche St. Michael zu Aachen. In der Abteilung der Paramente sind neben der bekannten Burgunderkasel der Pfarrkirche zu Erkelenz noch hervorragende Chormäntel und Kaseln ausgestellt. Von Holzschnitzereien ist ein flandrischer Altar aus der Kirche zu Elmpt zu erwähnen, ferner einige Hauptwerke der Sammlung Moest, die bekanntlich durch Direktor Dr. Schweizer kürzlich für das Aachener Museum erworben ist; darunter die Figur des Mohrenkönigs aus der süddeutschen Königsanbetung, die heilige Elisabet in der Art des Veit Stoß, eine gut bewegte Heiligenfigur der Schule von Calcar und anderes mehr. Die moderne Kunst gliedert sich in zwei räumlich getrennte Teile, deren einer vorwiegend dem heutigen Aachener kirchlichen Kunsthandwerk und verwandten Schöpfungen aus Düsseldorf, Kevelaer und so weiter vorbehalten ist und teilweise einen mehr retrospektiven Charakter hat. Die Haupträume sind der modernen kirchlichen Kunst gewidmet. Neben den bekannten Arbeiten der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zu München sehen wir zwei monumentale Entwürfe von Thorn Pricker, eine kleine Gruppe von Werken des Berliners Melchior Lechter, einen heiligen Georg von Lederer, vortreffliche Studien Eduard von Gebhardts, dekorative Gemälde von Maurice Denis aus der Kirche zu Vezinet, Arbeiten von Toorop, Minen und Molkenboer. Von Architekten seien Joseph Cuypers, Bentley, Schilling und Gräbner, Peter Behrens, Fritz Schumacher, Pützer und andere erwähnt. Eine große Zahl von Arbeiten von Wilson, Richmond, Ashbee werden noch erwartet, so daß die englische Abteilung wohl die glänzendste wird. Besonders beachtenswert ist neben der Sonderausstellung des Bildhauers Moest diejenige der Beuroner-Schule, die nicht nur bekannte ältere Entwürfe und Kartons, sondern auch vorzügliche neue kirchliche Geräte und Stickereien darbietet. Ihren Raum hat Pater Willibrord höchst stimmungsvoll in Weiß und Gold gehalten. In der großen Galerie haben die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule des Professors Behrens und die Crefelder unter Leitung von Direktor Wolbrandt in Sonderräumen ihr Können auf dem Gebiet kirchlicher Kunst gezeigt.

PREISAUSSCHREIBUNG. Das kunstgewerbliche Museum in Prag schreibt aus den von der Handels- und Gewerbekammer in Prag hiezu gewährten Mitteln folgende Preisaufgaben aus: I. Abzeichen für Mitglieder der Ausschüsse der Jubiläumsausstellung des Bezirkes der Prager Handels- und Gewerbekammer 1908, welches auch als Legitimation zum Eintritt in die Ausstellung dienen soll. Vorzulegen ist ein in Silber getriebenes Modell, welches eventuell in Email verziert sein kann. Erster Preis 250 Kronen; zweiter Preis 180 Kronen; dritter Preis 120 Kronen. II. Kinderspielzeug aus Holz, eine Prager Marktszene darstellend und höchstens aus sechs Figuren bestehend. Die Figuren oder Gruppen dürfen nicht über 20 Zentimeter hoch sein. Das Spielzeug muß für eine leichte und billige Vervielfältigung geeignet sein. Erster Preis 200 Kronen; zweiter Preis 150 Kronen; dritter Preis 100 Kronen. III. Entwurf eines Musikprogramms für die Jubiläumsausstellung des Bezirkes der Prager Handels- und Gewerbekammer 1908. Das Programm soll in gefälligem Oktavformat entweder lithographisch in drei bis vier Farben oder in Dreifarbendruck ausgeführt werden. Erster Preis 200 Kronen; zweiter Preis 150 Kronen; dritter Preis 100 Kronen. Die zur Konkurrenz eingereichten Gegenstände müssen sich durch selbständige Auffassung und technisches Können auszeichnen. Nähere Bestimmungen enthält die Konkurrenzordnung. An der Konkurrenz können sich in Böhmen ansässige Kunstgewerbetreibende oder bei solchen in Verwendung stehende Mitarbeiter beteiligen; ferner die nach Böhmen zuständigen absolvierten Schüler der k. k. Kunstgewerbeschule in Prag und der gewerblichen Fachschulen Böhmens und die in den betreffenden Fächern selbst schaffenden Künstler. Die Arbeiten sind längstens bis 1. November 1907 an das kunstgewerbliche Museum abzuliefern; die betreffenden Arbeiten sind mit einem Motto oder Zeichen zu versehen und der Name und die genaue Adresse sind in einem versiegelten Umschlag, welcher das gleiche Motto oder Zeichen trägt, beizulegen.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

KURATORIUM. Der Professor an der juridischen Fakultät der tschechischen Universität und Mitglied des Kuratoriums des k. k. Österreichischen Museums Dr. Josef Stupecky ist am 24. August in Chlum bei Hartmanitz infolge eines Schlaganfalles gestorben. Der Verblichene gehörte dem Kuratorium des k. k. Österreichischen Museums seit dem Jahr 1900 als Mitglied an.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden in den Monaten Juli und August von 4890, die Bibliothek von 1589 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BRAUNSCHVIG, M. L'Art et l'Enfant. Essai sur l'éducation esthétique. Préface de Jean Lahor, Toulouse, imp. Douladoure-Privat, libr. Privat. In-16, 400 p.

GURLITT, Cornel. Die deutsche Kunst des XIX. Jahrhunderts. Gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann.

HINDERLING, H. Zeichenreformen in Österreich und Deutschland. (Zeitschrift für Zeichen- und Kunstunterricht, 5.)

LUX, J. A. Zweckbegriff und Materialsprache im Kunstgewerbe. (Die Grenzboten, Taf. 66, Jahrgang 14.)

SCHMIDT. Die Prinzipien in Peter Behrens' Flächenschmuck. (Gewerbeblatt aus Württemberg, 24.)

SPELTZ, Architekt, Alex. Dokumente der ornamentalen Baukunst unserer Zeit. Für Architekten, Bildhauer, Maler, Zeichner, Maurer, Steinmetze und Zimmermeister, Stukkateure, Kunstschmiede, Tischler, Glaser und andere mehr. 12 Hefte. (Je 8 Taf.) Fol. Dresden. à Mk. 2.—.

STRZYGOWSKI, Jos. Die bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für jedermann. (XVI, 279 S. mit Abb.) 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. Mk. 4.—.

WILLOUGHBY, L. Monmouth. (The Connoisseur, Aug.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

BODE, Wilh. Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. (In 10 Lieferungen.) 1. Lieferung. (18 Lichtdr.-Taf. mit illustriertem Text S. 1 bis 8.) Fol. Berlin, B. Caesirer. Mk. 25.—.

— and M. MARKS. Italian Bronze Statuettes of the Renaissance. In 10 Parts. London, Grevel. à 25 s.

EBE, G. Ausbau deutscher Wohnräume in Holz. (Wiener Bauindustriezeitung, 32 ff.)

KLEINSCHMIDT, B. Zwei mittelalterliche Elfenbeinkämme. (Zeitschrift für christliche Kunst, XX, 2.)

KREUTZMANN, M. Neue Grabsteinformen. Eine Sammlung einfacher Entwürfe im neuzeitlichen Geschmack. 30 Taf. Fol. Zürich, M. Kreutzmann. Mk. 32.—.

KURHAUS, Das neue, in Wiesbaden. (Deutsche Bauzeitung, 36 f.)

LEFÈVRE, L. E. Le symbolisme du portail méridional de la cathédrale de Chartres. (Revue chrétien, 1907, März.)

RIEHL, B. Der Dom zu Regensburg. (Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Heft 19.)

SCHNÜTGEN, A. Neue Statue des heiligen Antonius von Padua. (Zeitschrift für christliche Kunst, XX, 3.)

SCHÖNERMARK, G. Das Fußbrett am Kreuze Christi. (Zeitschrift für christliche Kunst, XX, 3.)

Sommer- und Ferienhäuser aus dem Wettbewerb der Woche. (10. Sonderheft der Woche.) XVI, 127 S. mit Abb. 4°. Berlin, A. Scherl. Mk. 2.—.

STIFTSKIRCHE, Die, zu Garsten in Oberösterreich. (Wiener Bauindustriezeitung, 38.)

WEBER, A. Baugeschichtliches aus der Regierungszeit unseres Kaisers. (Österreichisches Jahrbuch, 1907.)

WOLLE, R. Das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig. (Deutsche Bauzeitung, 37 ff.)

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

Die Ausmalung und die Ausstattung der Rosenkranzkirche in Steglitz. (Deutsche Bauzeitung, 42.)

BOUCHOT, H. La Miniature française (1750—1825). 1re livraison. Paris, imp. Manzi, Joyant et Cie. 1907. In-4. p. 1 à 37 avec grav. et planches en couleurs.

Dekorationen für Innen- und Außenarchitektur. 34 farb. Taf. für Dekorationsmaler und Architekten. Entworfen unter Leitung von Prof. Rudolf Rochga. Herausgegeben von Hugo Matthäs. Fol. Stuttgart, J. F. Steinkopf. Mk. 9.—.

HASELOFF, A. Die Glasgemälde der Elisabetkirche in Marburg. 3 Taf. in Vierfarbendruck und 19 Taf. in Lichtdruck nach photographischen Originalaufnahmen. 21 S. Text mit Abb. Gr. Fol. Berlin, M. Spielmeyer. Mk. 50.—.

Michelagniolo Buonarroti, Des, Handzeichnungen. Herausgegeben von Prof. Dr. Karl Frey. 30 Lieferungen mit etwa 350 Handzeichnungen auf 300 Taf. in getönt. Lichtdr. mit beschreibendem Katalog und einer Studie über Michelagniolo als Zeichner. 1. Lieferung. 10 Taf. mit Text. S. 1—6. Fol. Berlin, J. Bard. Mk. 6.—.

REININGHAUS, Hugo v. Entwicklungserscheinungen der modernen Malerei. 143 S. mit 47 Abb. Lex. 8°. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. Mk. 4.50.

SCHNÜTGEN, A. Ein neues Glasgemälde in der St. Josef-Kapelle des Doms zu Paderborn. (Zeitschrift für christliche Kunst, XX, 2.)

— Spätgotisches Medaillonglasgemälde vom Niederrhein. (Zeitschrift für christliche Kunst, XX, 2.)

SPEIDEL, J. Praktische Anleitung zur Erlernung der Brandmalerei etc. VII, 53 S. mit Figuren. Kl. 8°. Stuttgart, J. P. Perger. 75 Pf.

WARTMANN, W. Die Schweizer Arbeiten im Museum von Dijon. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F. VIII, 4.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

COCKERELL, D. Über das Bücherbinden. (Archiv für Buchbinderei, April.)

DES FORTS, P. Les Tapisseries de Gui de Baudreuil, Abbé de Saint-Martin-aux-Bois. (In-8, 8 p. et grav. Caen, Delesques, 1907. Extr. du „Compte rendu du soixante-douzième congrès archéologique de France“, tenu en 1905, à Beauvais.

DREGER, M. Eine wiedergefundene Sticktechnik. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIX, 11.)

Elefantenstoff, Der, aus dem Reliquienschrein Karls des Großen im Münster zu Aachen. (Aus: Die Gewebesammlung des königlichen Kunstgewerbemuseums zu Berlin.) 1 Doppeltaf. Folio nebst Text 8 S. mit Abb. Lex. 8°. Berlin, E. Wasmuth. Mk. 50.—.

GONNARD, P. Les Passementiers de Saint-Etienne en 1833. In-8, 18 p. Lyon, Rey et Co, 1907.

TEBBS, L. The Art of Bobbin Lace. 8°. p. 128. London, Chapman & Hall. 5 s.

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

Alphabet illustré, 100 vignettes et lettres ornées, dessinées par Girardet, Grandville, Sagot, Werner. Tours, Mame et fils. In-18, 144 p.

JURIE, Bertha v. Spitzen und ihre Charakteristik. (VIII, 79 S. mit 35 Abb. auf 21 Taf.) Gr. 8°. Berlin, B. Cassirer. Mk. 4.50.

LAWRENCE, W. J. Old Playbills. (The Connoisseur, Aug.)

SACHS, H. Bedeutet der Aufschwung Berlins in der Plakatkunst den gleichzeitigen Rückgang Münchens auf diesem Gebiet? (Archiv für Buchgewerbe, März.)

VI. GLAS. KERAMIK

A. N. Modelleinrichtungen für Geschirre. (Sprechsaal, 21.)

BAYER, J. Eine Töpferei aus der Bronzezeit bei Herzogenburg. (Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, N. F. IV. p. 53—71.)

D. F. Glasätzung von photographischen Bildern. (Sprechsaal, 23.)

Old English China. 12°. London, Simpkin. 1 s.

HANAUER, A. Les faïenciers de Haguenau. [Aus: „Revue d'Alsace".] (63 S. mit Figur.) Gr. 8°. Rixheim. Mk. 2.—.

Kunstgewerbeschulen und Keramik. (Sprechsaal, 23.)

Die kaiserliche Porzellanmanufaktur in St. Petersburg 1744—1906. (Sprechsaal, 21.)

R. R. Archäologische keramische Untersuchungen. Sprechsaal, 18.)

RYLEY, A. B. Old Bohemian Glass. (The Connoisseur, Aug.)

Die Schaufensterdekoration des Porzellanwarengeschäftes, in Lehrsätze. (Sprechsaal, 17.)

SCHERER, Chr. Die Fürstlich Braunschweigische Gesundheitsgeschirr-Fabrik zu Fürstenberg. (Sprechsaal, 20.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

PEDROTTI, Ernst. Der moderne Holzbildhauer. Neue praktische Entwürfe für Holzschnitzereien aller Art. 1. Serie. 30 Taf. Lichtdr. 1. Lieferung. (15 Taf.) Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. Mk. 20.—.

RAE, O. M. Satinwood Furniture. (The Connoisseur, Aug.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

BODE, W., s. Gr. II.

DIBELIUS, Franz. Die Bernwardstür zu Hildesheim. Mit 3 Abb. im Text und 16 Taf. (VIII, 152 S.) (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 81.) Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. Mk. 8.—.

FELLER, J. Bau- und Kunstschmiedearbeiten. Neue Entwürfe in modernem Empire- und Biedermeier-Stil. (100 Taf. mit IV S. Text.) Fol. Ravensburg, O. Maier. à Lieferung Mk. 1.—.

JACOBY, G. Die Waffen von Altjapan. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, 6.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

FALKE, O. v. Wiener Grubenschmelz des XIV. Jahrhunderts. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIX, 11.)

Register ten gebruike der goud-en zilversmeden, horlogiemakers, juweliers en kooplieden in gouden en silveren werken. 's-Hertogenbosch, G. Mosmans Zoon. Fol. gekart. F. 50.

SCHNÜTGEN, A. Hochgotische silbervergoldete Ciboriummonstranz. (Zeitschrift für christliche Kunst, XX, 3.)

— Die neue St. Bonifaziusbüste als bischöfliches Jubiläumsgeschenk. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIX, 11.)

— Zwei Monstranzentwürfe romanischen Stils. (Zeitschrift für christliche Kunst, XX, 1.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

MARTIN. Die Wappenverleihungen der Erzbischöfe von Salzburg. (Jahrbuch „Adler", XVII, 130.)

MITIS, O. Freiherr von. Zur Geschichte der Rangkronen. (Jahrbuch „Adler", XVII, 158.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

BASEL

VARENNE, G. La Collection d'Objets de Moyen âge de Bâle. (L'Art, 811.)

BERLIN

Die Architektur auf der großen Berliner Kunstausstellung 1907. (Deutsche Bauzeitung, 40.)

— Ausstellung der Königlichen Majolika- und Terrakottawerkstätten Cadinen in Berlin. (Sprechsaal, 17.)

MAILAND

MAIROT, H. L'Exposition de Milan en 1906. Besançon, impr. Jacquin. 1907. Petit in-8. 16 p.

MEISSEN

A. B. Zur Ausstellung der Königlich Sächsischen Porzellanmanufaktur Meißen. (Gewerbeblatt aus Württemberg, 24.)

MÜNCHEN

SIEVEKING, J. Das Königliche Antiquarium in München. (Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Heft 18.)

NÜRNBERG

SCHOSSBERGER, O. F. Die bayerische Jubiläums-, Industrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung, Nürnberg 1906. (Wiener Bauindustriezeitung, 29 ff.)

LEIPZIG

BÖRGER, H. Die I. Graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes im Buchgewerbemuseum zu Leipzig. (Archiv für Buchgewerbe, Mai.)

— CARNAP, W. von. Die Ausstellung Wilhelm von Debschitz im Buchgewerbemuseum. (Archiv für Buchgewerbe, März.)

MITTELALTERLICHE KNÜPFTEPPICHE KLEINASIATISCHER UND SPANISCHER HERKUNFT ✿ VON FRIEDRICH SARRE-BERLIN



IE Teppichknüpferei gehört zu den bemerkenswertesten Betätigungen der islamischen Kunst. Sie ist in allen Gebieten, die der Islam sich unterworfen hat, geübt worden, von China und Indien im Osten bis nach Spanien im Westen; sie bildet noch heute in vielen muhammedanischen Ländern die hauptsächlichste kunstgewerbliche Beschäftigung der seßhaften sowohl wie der nomadisierenden Bevölkerung.* Wenn auch der geknüpfte Teppich hie und da in nicht dem Islam unterworfenen Ländern hergestellt worden ist, wie im christlichen Spanien, im unteren Donaugebiet, in Skandinavien, so liegt in diesem Falle eine Weiterbildung alter Kunstübung aus islamischer Zeit oder eine direkte Übertragung aus dem Orient vor. Ersteres ist bei dem spanischen und slawischen Teppich, letzteres bei dem skandinavischen der Fall.

Die Frage nach dem Alter und der Entstehung des orientalischen Knüpfteppichs ist noch nicht beantwortet worden. Eine andere Teppichgattung, wenn wir unter Teppich jede textile Flächenbekleidung verstehen, ist der gewirkte Teppich. Man hat ihn schon im alten Egypten hergestellt, und in Europa und im Orient wird er seit dem Altertum bis zur Gegenwart gefertigt. Zu den Wirkteppichen gehört der europäische Gobelin und der orientalische Kilim. Auf die technische Herstellung des Knüpfteppichs braucht hier nicht eingegangen zu werden.** Wir vermögen ihn nicht wie den Wirkteppich bis in das hohe Altertum zurück zu verfolgen und finden seine Spuren erst im Mittelalter, in den seit Jahrhunderten dem Islam unterworfenen Ländern Vorderasiens und in Spanien. Seine Bestimmung als Gebrauchsgegenstand, als Bedeckung des Fußbodens, setzt den Knüpfteppich der Zerstörung in hohem Maße aus



Abb. 1. Kleinasiatischer Teppich auf einem Fresko von Vincenzo Foppa (zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts), Mailand, Brera

* W. Heyd: Geschichte des Levantehandels, Stuttgart 1879, II, Seite 695. „Schon der Name Teppich (tappeto, tapis) ist morgenländischen Ursprungs; er stammt von einem Stadtquartier Bagdads, genannt Atabya."

** A. Riegl: Altorientalische Teppiche, Leipzig 1891, Seite 37 ff.

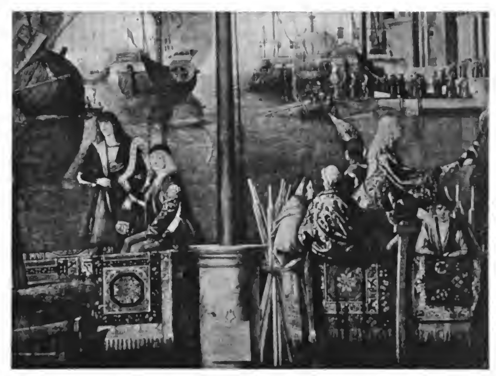


Abb. 2. Kleinasiatische Teppiche auf einem Gemälde der Ursula-Legende von Vittore Carpaccio (1495), Venedig, Akademie

und bringt es mit sich, daß sich mittelalterliche Teppiche nur unter besonders günstigen Umständen und in seltenen Fällen bis zur Gegenwart erhalten haben. Ganz anders steht es mit den spätantiken, sassanidischen und mittelalterlichen gewebten Stoffen, die trotz ihrer gleich großen Zerstörbarkeit in großer Anzahl auf uns gekommen sind; als Umhüllung von Heiligenreliquien haben sie in den Kirchenschätzen des Abendlandes sorgfältige Konservierung und Schutz gegen jede Zerstörung gefunden.

I.

Julius Lessing* und Wilhelm Bode** haben zuerst die Aufmerksamkeit auf die Darstellung von Teppichen in der Malerei gelenkt und auf die italienische und niederländische Malerei des XIV. bis XVI. Jahrhunderts als Quelle für die Kenntnis gleichzeitiger orientalischer Knüpfteppiche hingewiesen. Die auf Gemälden des Trecento und Quattrocento vorkommenden Teppiche, die den Thron der Madonna schmücken oder über Fensterbrüstungen (Abb. 1)

* Julius Lessing: I. Altorientalische Teppichmuster nach Bildern und Originalen des XV. bis XVI. Jahrhunderts, Berlin 1877. II. Orientalische Teppiche. Vorbilderhefte aus dem Königlichen Kunstgewerbemuseum, Heft 13, Berlin 1891.

** Wilhelm Bode: I. Altorientalische Tierteppiche, Wien, Paris, London 1892. II. Vorderasiatische Knüpfteppiche, Leipzig 1902. III. Altpersische Knüpfteppiche, Berlin 1904.



Abb. 3. Kleinasiatischer Tierteppich, erste Hälfte des XV. Jahrhunderts, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum (nach W. Bode, Vorderasiatische Knüpfteppiche)

und Balustraden oder das Bord der venetianischen Gondeln (Abb. 2) gebreitet sind, zeigen im großen und ganzen ein einheitliches Gepräge: Streng geometrische Musterung des von Borten umgebenen Mittelfeldes, das in wenige oder in eine Reihe von Quadraten oder in Vielecke geteilt ist. Auf den frühesten, noch dem XIV. Jahrhundert angehörenden Gemälden bilden den Schmuck dieser Vielecke streng stilisierte Tierfiguren, meist Vögel, die einzeln oder auch wappenmäßig zu zweien angebracht sind. Der Zwischenraum zwischen diesen Feldern wird durch Borten primitiver geometrischer Form, an den Kreuzungspunkten mit dem Hakenkreuz angefüllt, während der umrahmende Rand wiederum geometrische Borten, einen mehr oder weniger stilisierten Fries aus geradlinigen (kufischen) Buchstaben aufweist. „Die Farben sind meist Gelb und Blau oder Gelb und Rot neben Weiß und Schwarz." Ein einziges Beispiel dieser frühen Knüpfteppiche ist bisher bekannt. Es ist das von W. Bode in Rom erworbene Teppichfragment, das innerhalb zweier nebeneinander gestellter Achtecke zwei Tierfiguren zeigt, die in stenger Stilisierung das altchinesische Motiv des Kampfes zwischen dem Drachen und Phönix wiedergeben (Abb. 3). Bode hat in einem zwischen 1440 und 1444 entstandenen Fresko des Domenico di Bartolo in Siena einen ähnlich gezeichneten Teppich gefunden; auch auf einem ungefähr gleichzeitigen Florentiner Cassone-Gemälde, ein Turnier darstellend, bedeckt der Teppich in zwei Exemplaren die Fensterbrüstungen.*

Diese frühen geometrischen Teppiche mit Tierfiguren sind unzweifelhaft kleinasiatischer Herkunft. Dafür spricht die Knüpfung des einzig bisher bekannten Beispiels, dafür die engen Handelsbeziehungen zwischen Italien und der kleinasiatischen Küste, die vor allem durch Genua und Venedig ver-

* The Burlington Magazine, August 1907, Seite 339: The Tournament in the Piazza S. Croce. In the Jarves Collection, Yale University, U. S. A.



Abb. 4. Kleinasiatischer Teppich auf einem Frühflorentiner Bild, die Madonna mit acht Heiligen darstellend, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

mittelt wurden. Das Muster, die Vielecke mit hineingestellten stilisierten Tierfiguren, erklärt sich leicht als Umbildung ähnlicher frühmittelalterlicher orientalischer Gewebemuster, die ihrerseits wiederum auf sassanidische Vorbilder zurückgehen. Aber während es bei den Geweben Kreise sind, in die man die Tiere gestellt, sehen wir in den Knüpfteppichen stets geradlinig begrenzte Vielecke. Wir erklären uns diese Änderung des umrahmenden Musters dadurch, daß dem Knüpfteppich, wie wir schon oben andeuteten, der Wirkteppich vorangegangen ist, dessen Technik stets die gebogene Linie in eine gebrochene auflöste und den Kreis naturgemäß in ein Vieleck verwandeln mußte. In gleicher Weise mußte sich auch die mehr oder weniger naturalistisch gezeichnete Tierfigur, wie wir sie in den Stoffen sowohl der sassanidischen wie der vorderasiatisch-islamischen Zeit finden, in dem Wirkteppich verändern. Die heraldische Gruppierung von zwei nebeneinander gestellten Tieren, auch das Vorkommen von Adlern mit Doppelköpfen innerhalb der Vielecke auf den Teppichen erklärt sich leicht aus der Nachahmung von Geweben, wo ein derartig gestaltetes, sich von einer Mittelachse aus symmetrisch entwickelndes Muster durch die Technik des Webens hervorgerufen wird. Bei der Technik des Knüpfens sind jedoch keinerlei Beschränkungen gegeben, das Muster ist an keine Symmetrie gebunden.

Ebensowenig wie das Vorkommen jener heraldisch gezeichneten Tierfiguren eine Schwierigkeit bietet und sich aus der Nachahmung der Musterung von Wirkteppichen und gleichzeitigen Stoffen erklärt, ebensowenig brauchen wir uns über das Vorkommen von ostasiatischen Motiven zu wundern, wie sie der Teppich des Kaiser Friedrich-Museums zeigt.* Seit der Mongoleninvasion Dschingiz-Chans, seit dem XIII. Jahrhundert, hat Ostasien die Kunst Vorderasiens in hervorragender Weise beeinflußt; das zeigt sich auf allen künstlerischen Gebieten, zum Beispiel in der Dekoration

* Vergleiche M. Dreger: Ostasiatisches in der spätantiken Weberei (Kunst und Kunsthandwerk, 1905, I) und Westöstliches in der Textilkunst (ebendort, 1908, III).



Abb. 5. Bruchstück eines mittelalterlichen Teppichs aus der Moschee Ala-eddin in Konia (Kleinasien)

der persischen Fliesenkeramik, die seit der Mitte des Jahrhunderts chinesische Tierfiguren bevorzugt. Mit den Mongolen sind diese chinesischen Motive bis nach Kleinasien gedrungen, wie eine kleine in byzantinischer Sgraffitotechnik dekorierte Fayenceschale des XII. bis XIII. Jahrhunderts beweist, die Felix von Luschan in einem Grab bei Limyra in Lykien gefunden hat. Dieses jetzt im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin aufgestellte Stück zeigt als einzige Dekoration einen chinesischen Drachen.*

Auf einem Frühflorentiner Bild des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin, die Madonna mit acht Heiligen darstellend, finden wir einen interessanten Teppich, bei dem das Muster in achteckigen Feldern mit Doppeladlern, abwechselnd auf gelbem oder rotem Grund, besteht (Abb. 4). Zwischen den einzelnen Feldern läuft eine primitive geometrische Borte, unterbrochen durch ein spezifisch byzantinisches Dekorationsmotiv, einer aus zwei Rechtecken bestehenden Bandverschlingung.

Wir haben die frühen Tierteppiche zu den geometrischen Teppichen gerechnet und als eine Abart der in geometrischen Formen dekorierten Teppiche bezeichnet, die uns aus den Gemälden des XV. und XVI. Jahrhunderts bekannt sind. Trotz des stets deutlichen geradlinigen, sich in Quadraten, Vielecken, Sternen und Kreuzen aussprechenden Grundmusters zeigen diese Teppiche eine reiche Mannigfaltigkeit in den Einzelformen. Die



Abb. 6. Borte eines kleinasiatischen Teppichs des XVII. Jahrhunderts im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

* E. Petersen und F. v. Luschan: Reisen in Lykien, Milyas und Kibyratis, Wien 1889, Fig. 111.

band- und flechtartigen Umrahmungen und Einfassungen, die Füll- und Streumotive, die Auflösung der regelmäßigen Grundformen in getrennte arabeskenartige Bildungen zeigen häufig einen Charakter, der ihnen etwas Erstarrtes gibt und Bode veranlaßt hat, hier eine Entstehung aus vegetabilischen Ornamenten, „eine Umbildung der Verschlingungen von Pflanzenformen in ein geometrisches Muster" zu erkennen. Wir möchten diese Ansicht nicht teilen; wir glauben, daß die rein geometrischen Formen die ursprünglichen sind, daß diese sogenannten „vegetabilischen Ornamente" aus verwilderten und gelösten geometrischen und vor allem aus Schriftornamenten entstanden sind. Daß später, im XVI. und XVII. Jahrhundert, vegetabilische Formen von Osten, aus Persien, in die kleinasiatischen geometrischen Muster eindringen, darauf mag hier nur hingewiesen werden.

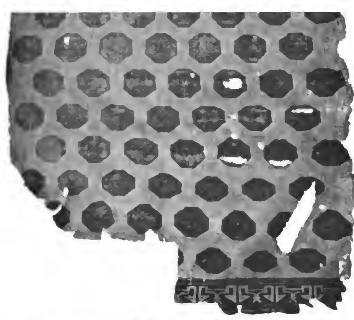


Abb. 7. Bruchstück eines mittelalterlichen Teppichs aus der Moschee Ala-eddin in Konia (Kleinasien)

„Hoffentlich werden in den Moscheen und Palästen des Orients mit der Zeit noch einzelne Proben der Knüpfarbeit dieser (das heißt der frühsarazenischen) Zeit ans Tageslicht kommen, welche uns einen näheren Einblick in die Entwicklung derselben gewähren." Mit diesen Worten schließt Wilhelm Bode seinen grundlegenden Aufsatz über die altorientalischen Tierteppiche. Durch das liebenswürdige Entgegenkommen des deutschen Konsuls in Konia, Herrn Dr. Loytved, bin ich in den Besitz von photographischen und farbigen Aufnahmen dreier Teppiche gelangt, die den von Bode geäußerten Wunsch erfüllen. Es handelt sich um drei in der Moschee Ala-eddin in Konia befindliche, äußerst schlecht erhaltene Teppichfragmente, die dort eine besonders hohe Verehrung genießen und für die Geschichte des mittelalterlichen Teppichs Vorderasiens von der größten Bedeutung sind.

Die Abbildung 5 gibt nur einen Teil des langgestreckten Teppichs (5,13 mal 2,65 Meter) wieder. Die breite, rotumrandete Borte zeigt in graublauer Farbe auf schwarzem Grund einen Schriftfries, dessen Form an den Längs- und Schmalseiten voneinander abweicht. Kufische, das heißt geradlinige Buch-

staben sind in stilisierter Form so aneinander gereiht, daß von einem horizontalen, hie und da abgestuften Balken aus die gleichen an kurzem Stiel sitzenden dreieckigen Bekrönungen der Buchstaben, bald nach rechts, bald nach links gewendet, emporragen und eine fortlaufende, sich in ihrer Form wiederholende Borte bilden. So die Zeichnung der Längsborten, während bei der Schmalborte der horizontale Stufenbalken unterbrochen ist, so daß aneinander gereihte symmetrische Formen entstehen mit vier emporragenden langgestreckten Buchstaben. Die Form der Buchstabenköpfe, bei denen nie die gleiche geometrische Innenzeichnung fehlt, ist die eines einseitigen Giebeldaches, dem unten ein Haken angefügt ist. Schmale Borten mit Sternmuster umrahmen diese äußeren Schriftborten. Im hellroten Innenfeld des Teppichs sehen wir ein dunkelrotes Rautenmuster, dessen Formen bei näherem Betrachten eine gewisse Verwandtschaft mit denen der Buchstaben in der Schriftborte erkennen lassen. An den Schnittpunkten der Rautenquadrate finden wir dieselben eigentümlichen Haken der Buchstabenköpfe wieder, und das in der Mitte emporragende, standarten- oder blumenähnliche Schmuckmotiv erweist sich unzweifelhaft aus der Nebeneinanderstellung zweier Bortenbuchstaben entstanden.*



Abb. 8. Bruchstück eines mittelalterlichen Teppichs aus der Moschee Ala-eddin in Konia (Kleinasien)

Wir sehen, daß bei diesem kleinasiatischen Teppich das Muster ein geometrisches ist, dem stilisierte Schriftborten und dieser Schrift entlehnte Elemente als weiterer Schmuck hinzugefügt sind.

Das zweite Teppichfragment (Abb. 7) zeigt ein noch einfacheres Muster.** Wir nennen es an zweiter Stelle, weil die Stilisierung der hellen Buchstaben

* Dieselben blumenähnlichen Motive finden wir in der Borte eines geometrischen kleinasiatischen Teppichs des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin (XVII. Jahrhundert) wieder. Hier ist die ursprüngliche Schriftborte in eine primitive Mäanderborte aufgelöst, deren offene Felder bald nach unten, bald nach oben mit diesem Motiv verziert sind (Abb. 6).

** Die Maße des Teppichs sind mir nicht bekannt.



Abb. 9. Farbiger Seidenstoff im Lambertusschrein zu Lüttich, Vorderasien, VIII. bis X. Jahrhundert (nach J. Lessing, Gewebesammlung)

in der roten Borte, von der sich nur ein kleines Bruchstück erhalten hat, fortgeschritten ist. Sie schließt sich der Schriftborte an der Schmalseite des ersten Teppichs an und besteht wiederum aus einzelnen getrennten Teilen, bei denen jedoch die zwei mittleren emporragenden Buchstaben in eins zusammengezogen sind. Das Innenfeld zeigt, einem Fliesenmuster vergleichbar, symmetrisch verteilte rote Achtecke auf weißem Grunde. Von besonderem Interesse ist die dunkelrote Innenzeichnung dieser Achtecke; sie besteht aus vier von außen emporsteigenden lilienartigen Gebilden, die sich bei näherer Betrachtung als zwei nebeneinander gestellte Buchstaben erweisen, wie wir sie in der Längsborte des ersten Teppichs kennen gelernt haben. Es wiederholt sich das Giebeldach mit den zwei nach innen gekrümmten Haken.

Das Muster des dritten Teppichfragments (Abb. 8) können wir wiederum auf die gleichen Dekorationselemente zurückführen. Umrahmt von zwei schmalen schwarzgelben Borten mit undeutlicher Zeichnung setzt sich der Innenstreifen in der Randborte des Teppichs aus aneinander gereihten hellroten Quadraten auf dunkelrotem Grund zusammen. Diese Quadrate zeigen nun ihrerseits ein quadratisches Schild in der Mitte, von dem aus an jeder Seite zwei flügelartige Gebilde emporsteigen, die nichts anderes sind wie jene bekannten dachähnlichen Buchstabenköpfe. Hier kommt die Formgebung derjenigen am nächsten, die wir in der Abbildung 7 in den Borten des zweiten Teppichs kennen gelernt haben. Das blaue Muster des Innenfelds zeigt auf schwarzem Grund achteckige rote Sterne, die durch Doppelbänder miteinander verbunden sind. Diese Verbindungsstege sind symmetrisch mit kleinen Zierformen besetzt, die sich wiederum als Buchstabenformen erkennen lassen, wie wir sie nunmehr zur Genüge kennen gelernt haben.

Diese drei kleinasiatischen Teppiche sind deshalb von der größten Wichtigkeit, weil sie das geometrische Muster in Verbindung mit Buchstaben und ihnen entlehnten Formen als den einzigen Dekorationsmotiven

in einer bisher nicht wahrgenommenen Deutlichkeit zeigen. Sie zeigen ferner deutlich, was in dem bisherigen Material nicht klar zu Tage trat, daß wir es bei den frühen kleinasiatischen Teppichen nicht mit erstarrten Pflanzenformen, sondern allein mit diesen geometrischen und Schriftmotiven zu tun haben.

Welcher Zeit die Teppiche angehören, kann nur gemutmaßt werden; sie sind früher entstanden wie jene reichen kleinasiatischen Teppiche des XV. Jahrhunderts, die wir auf den italienischen und frühniederländischen Bildern finden und die ihre Weiterentwicklung bezeichnen. So mögen sie wohl dem XIV. Jahrhundert angehören. Als Marco Polo am Ende des XIII. Jahrhunderts Kleinasien und das Seldschukenreich von Konia besuchte, erwähnt er, daß hier von der seßhaften griechischen und armenischen Bevölkerung die schönsten und feinsten Teppiche der Welt gefertigt wurden.* Bode führt diese Stelle an und weist darauf hin, daß die seldschukischen Eroberer hier die ältere einheimische Bevölkerung in ihren Kunstschöpfungen nur förderten, ohne selbst schöpferisch tätig zu sein, ebenso wie es nach der arabischen Eroberung in Ägypten der Fall war, wo auch die angesessenen Kopten kunstgewerblich tätig waren. Wir können in den drei Teppichen die ältesten bisher bekannten kleinasiatischen Knüpfteppiche sehen, die den früheren, oben erwähnten Tierteppichen voraufgehen. Ihr Muster knüpft an die geometrischen Muster der Mosaikfußböden des Altertums und wohl auch der dem Knüpfteppich voraufgehenden Wirkteppiche und der spätantiken und byzantinischen Gewebe an. Wir erinnern an den prachtvollen, dem VIII. bis X. Jahrhundert zugeschriebenen Seidenstoff im Lambertus-Schrein zu Lüttich mit seinem imposanten geometrischen Muster** (Abb. 9) oder an den Purpurstoff aus dem Reliquienschrein des heiligen Dionysius zu Enger, der unzweifelhaft dem XII. Jahrhun-



Abb. 10. Purpurner Seidenstoff aus dem Dionysiusschrein zu Enger, Vorderasien, XII. Jahrhundert (nach J. Lessing, Gewebesammlung)

* Ramusio: Delle navigationi et viaggi. II. Venetia 1559. Seite 4: „l'altre genti sono Armeni e Greci que stanno nelle città e castelli e vivono di mercantie e arti, e quivi si lavorano tapedi ottimi e li più belli del mondo.“

** Abgebildet bei J. Lessing: Gewebesammlung des Königlichen Kunstgewerbemuseums zu Berlin. II. Lieferung. K. 6762.

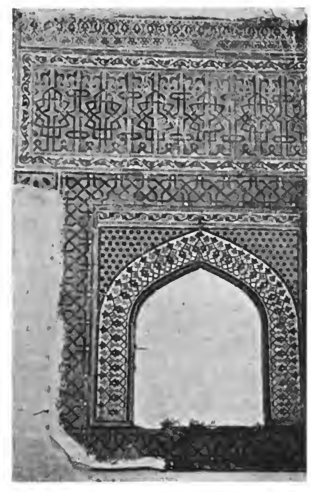


Abb. 11. Dekoration in Fayencemosaik aus der Medresse des Karatai in Konia (Kleinasien), 1251 nach Christi

dert angehört und in seinem Sternmuster dem Grundmuster des Teppichs (Abb. 7) äußerst nahesteht* (Abb. 10). Das islamische Buchstabenornament ist Gemeingut der gleichzeitigen vorderasiatischen Kunstindustrie; es kommt auf den silbertauschierten Metallwaren, in den keramischen Erzeugnissen und vor allem auch ebenso wie die geometrische Musterung in den Fliesendekorationen der kleinasiatischen Seldschukenbauten des XIII. Jahrhunderts (Abb. 11) vor, also auf demselben Boden, der die Heimat unserer Knüpfteppiche ist.**

Auf die Muster der oben behandelten drei frühen kleinasiatischen Teppiche vermögen wir nun die der späteren Zeit zurückzuführen. Wir sehen dort die Elemente, die Grundformen für die jüngeren, entwickelteren Muster, die von Bode in seinen „Vorderasiatischen Knüpfteppichen" eingehend behandelt worden sind. So zeigt der schöne Teppich auf einem Bild des Raffaellino del Garbo im Berliner Museum (Abb. 12) in seinem reichen Innenmuster, wo zwischen achteckige Felder, deren Kontur ein Flechtband umgibt, Sternfiguren eingeschoben, noch einen Anklang an jenes ähnliche frühe Muster (Abb. 8), während beim Flechtband im Rand die Provenienz von einem kufischen Schriftband unverkennbar ist. Dieses Teppichmuster auf dem Bild des Raffaellino del Garbo nun, das sich wenigstens für das Mittelfeld auf einem aus Bodes Besitz stammenden Teppich des Kaiser Friedrich-Museums genau wiederholt,*** ist nun

* Abgebildet ebendort, II. Lieferung, Kunstgewerbemuseum Nr. 78, 101.

** Charakteristische Beispiele von Schriftborten, die aus stilisierten kufischen Buchstaben zusammengesetzt und in Fayencemosaik ausgeführt sind, zeigen die Bauten Konias aus dem XIII. bis XIV. Jahrhundert. Vergleiche: Sarre: Reise in Kleinasien, Berlin 1896. Denkmäler persischer Baukunst, Berlin 1900 bis 1907.

*** Bode: Vorderasiatische Knüpfteppiche, Abbildung 65.



Abb. 12. Kleinasiatischer Teppich auf einem Gemälde des Raffaellino del Garbo (1466 bis 1524), die thronende Madonna darstellend, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

unserer Ansicht nach wiederum maßgebend gewesen für die Musterung einer Gruppe von Teppichen, die besonders häufig von Vorderasien nach Europa ausgeführt worden sind und sich noch in großer Menge, vor allem in Italien, erhalten haben. Bode hat nachgewiesen, daß sie am frühesten auf Bildern der venezianischen Schule des beginnenden XVI. Jahrhunderts, spätestens am Ende des folgenden Jahrhunderts in der holländischen Malerei vorkommen. In den früheren Exemplaren dieser Teppichgattung ist in dem beim ersten Blick regellosen Flechtwerk, das sich gelb von rotem Grund abhebt (Abb. 14), doch noch das geometrische, kleinasiatische Grundschema, das aus Achtecken und vierarmigen Kreuzen besteht, genau zu erkennen; aber die Grundformen sind durchbrochen und aufgelöst in Bänder und arabeskenartige Formen, deren Zusammenhang mit stilisierten Buchstabenformen, wie wir sie oben (vergleiche Abb. 8) kennen gelernt haben, unverkennbar ist. Anfänglich zeigen diese Teppiche in der Borte noch Bandwerk, das aus kufischen Schriftzeichen entstanden ist, bis dieses im Laufe der Zeit fremden, aus Persien importierten, vegetabilischen Motiven, auch dem Wolkenband Platz machen muß.

Im Rahmen dieser Studie ist es nicht möglich, an weiteren Beispielen den Zusammenhang der späteren kleinasiatischen Teppiche mit ihren mittelalterlichen Vorläufern nachzuweisen. Es mag zum Schluß noch ein aus der Bodeschen Sammlung stammender Teppich des Kaiser Friedrich-Museums herangezogen werden (Abb. 13). Die Borte, die hier die geometrischen Gebilde des Mittelfeldes umgibt, ist nichts anderes als eine ornamental aufgelöste Schriftborte. Die ältere und ursprünglichere Gestaltung dieser aus kufischen Buchstaben zusammengesetzten Borte konnten wir in den Randverzierungen der mittelalterlichen Teppiche Kleinasiens sehen (Abb. 5 und 7).

Bis in die moderne Zeit hinein hat sich das geometrische kleinasiatische Muster in den anatolischen Knüpfteppichen erhalten, besonders in denen, die in der alten Landschaft Pergamon gefertigt werden und unter dem Namen „Bergama" in den Handel kommen; diese modernen Erzeugnisse können ihren Ursprung von jenen früheren strengeren Teppichen, wie wir sie zum Beispiel auf den Bildern von Memling und Holbein sehen, nicht verleugnen.

II.

Zu den frühesten uns erhaltenen Denkmälern der Teppichknüpferei gehört der in Abbildung 15 wiedergegebene Teppich. Bode hat das Stück, das sich jetzt im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin befindet, in München erworben, wohin es aus einer Tiroler Kirche gekommen sein soll, und beschreibt es folgendermaßen: „Die Form dieses (nicht vollständig erhaltenen) Teppichs ist eine sehr gestreckte; die Länge desselben betrug ursprünglich mindestens das Vierfache der Breite; die Farbe des Grundes ist Blaßrosa, die der Borte ein mattes Blau, auch die Farben des Musters sind wenig kräftig. Das Muster soll offenbar einen Baum darstellen; an magerem geraden Stamme, der mehr einem



Abb. 13. Kleinasiatischer Teppich, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum (n. W. Bode, Vorderasiatische Knüpfteppiche)

Faden gleicht, setzen rechtwinklig kurze, ebenso dünne Arme an, welche große Blüten tragen. Diese sind von sehr merkwürdiger Bildung: die Mitte zeigt ein geschlossenes Tor, welches von einer Pyramide überragt wird; an den Seiten setzen sich henkelartig je ein eckig gebildetes, streng stilisiertes Blatt daran; im Innern sind diese Figuren mit allerlei ganz kleinen Vögeln, Sternen, Zickzacklinien und ähnlichen Verzierungen ausgefüllt. Außen an den Blättern finden sich die eckigen Haken, welche auch der Teppich mit dem Mingwappen aufweist (Abb. 3) und die so häufig in den Teppichen des XV. und XVI. Jahrhunderts, aber fast ebenso oft in gleicher Form noch in den modernen Nomadenteppichen vorkommen. Die schmale Borte besteht aus kufischer Schrift, welche die Worte: lā ilāh ill' allāh („Es gibt keinen Gott außer

Gott"), nur durch kleine Rosetten getrennt, ringsum wiederholt." Bode weist auf das XIII. bis XIV. Jahrhundert als Entstehungszeit hin, erinnert an das altorientalische Baummuster und geht auch auf die einzigartige Technik ein; „die Wollfäden sind nämlich nicht wie sonst übereinander auf ein und demselben Kettfaden geknüpft, sondern sie springen von einem zum anderen Kettfaden über. Dadurch bleibt in der Kette immer ein Feld leer, was die Benutzung feiner Wollfäden zuläßt und daher nicht nur eine schärfere Zeichnung ermöglicht, sondern auch die Ausführung der eckigen Muster erleichtert".



Abb. 14. Kleinasiatischer Teppich, im Besitz von Baron H. v. Tucher, Wien (n. Bode, Vorderasiatische Knüpfteppiche)

Es ist unzweifelhaft, daß dieses Muster in letzter Linie abzuleiten ist von dem altorientalischen Lebensbaum, dessen sassanidische (um 600 entstandene) Umbildung durch den bekannten Pfeilerschmuck von Tak i Bostan repräsentiert wird (Abb. 16). Dieses Motiv geht in die Kunst des Islams über; wir finden es zum Beispiel auch in Spanien an dem von dem Kalifen Hakim II. 961 nach Christi erbauten Mihrab der Moschee von Cordova, wo der Sockel aus rechteckigen Platten zusammengesetzt ist. Sie zeigen in dem von einer Borte umrahmten Mittelfeld dies Baummotiv in der Form eines geraden Mittelstammes, von dem aus symmetrisches Ranken- und Blattwerk die Fläche überzieht (Abb. 17). Schwieriger wie das Motiv als Ganzes sind bei dem Teppich die Details und vor allem die eine Architektur wiedergebenden Blüten zu erklären. Sehen wir vorerst einmal von den architektonischen Einzelheiten ab und betrachten wir die Blüte in ihren Umrissen, so zerlegt sie sich in ein mittleres spitz auslaufendes Blatt und zwei kleinere, seitlich umgebogene Blätter. Dieselbe Form finden wir nun in jenem erwähnten Blütenbaum von Cordova bei einigen Arabeskenblüten wieder, die sich auch aus einem mittleren größeren Spitzblatt und zwei seitlich ausgebogenen Blättern zusammensetzen. Noch nähere Berührungspunkte zu den merkwürdigen Blüten des Teppichs sehen wir in einem etwas jüngeren spanisch-arabischen Denkmal, einem sich im Museum von Zaragossa be-



Abb. 15. Spanischer Teppich des XIII. bis XIV. Jahrhunderts im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

findlichen Marmorkapitell des X. bis XI. Jahrhunderts (Abb. 18). Es ist umgeben von zwei übereinander liegenden Blattkränzen, deren an der Spitze überfallende Blätter gemustert sind, und zwar wiederum mit dem Motiv eines Blütenbaums. Von einem dünnen Mittelstamm gehen jedesmal zwei bis drei seitliche Ranken aus, die Blütenformen tragen, in denen wir eine Weiterentwicklung jener Blüten vom Mihrab von Cordova erkennen. Die einzelnen Blätter sind in der gleichen Gruppierung angeordnet wie dort; ihnen ist aber ein neues charakteristisches Motiv hinzugefügt in den zwei eingerollten Blättern am Stengelansatz. Und diese Einrollungen in verkümmerter Form finden wir nun auch an den gleich gestalteten Blüten unseres Teppichs wieder. Ein sehr enger Zusammenhang zwischen dem Blütenbaum auf dem Kapitell von Zaragossa und dem des Teppichs ist unabweislich; diese Verwandtschaft läßt sich nur durch denselben Kunstkreis, den spanisch-arabischen, dem beide Denkmäler angehören, erklären.

Für die Gestaltung der Blüten als Architekturen vermögen wir in der unter orientalischem Einfluß stehenden europäischen Stoffweberei des XIII. bis XIV. Jahrhunderts, in jenen reich gemusterten Seidenstoffen und Brokaten dieser Zeit, in denen sich orientalische und europäische Motive mischen und erstere in umgewandelter Form wiedergeben, Gegenstücke nachzuweisen. In diesen Stoffen, die meist italienischer Herkunft sind, begegnet uns häufig zwischen vegetabilischen Motiven und Tierfiguren die Darstellung eines Kastells, dessen charakteristische Eigentümlichkeiten in

einem hohen mit Spitzdach versehenen Mittelturm und zwei kleineren Seitentürmen bestehen.* Einer dieser Stoffe, ein im Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt am Main befindlicher Seidenbrokat, hat besonderes Interesse deshalb für uns, weil er das Kastell von einem Baume getragen wiedergibt (Abb. 20). Dreger** weist darauf hin, daß „diese Türme und Brunnen an die Stelle der früheren Mittelstücke, der Altäre und Palmetten getreten sind", und sieht in diesem Muster ostasiatische Anregungen. Bei der Erwähnung eines spanischen Burgenstoffes der päpstlichen Schatzkammer vom Jahre 1295 bemerkt Dreger, daß „solche Darstellungen im maurischen Spanien

* Außer dem in der Sammlung des königlichen Kunstgewerbe-Museums zu Berlin befindlichen (Nr. 75.281; 79.591; 97.226) und von J. Lessing in der „Gewebesammlung" publizierten derartigen Stoffen nenne ich den prachtvollen grünen Seidenbrokat im Dom zu Halberstadt mit der figürlichen Darstellung der vier Elemente (Abb. 19) und einen Seidenbrokat von einem Rauchmantel im Dom zu Brandenburg.

** M. Dreger: Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei im europäischen Kulturkreise. Textband Seite 138 ff.



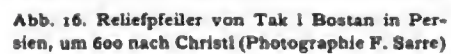

Abb. 16. Reliefpfeiler von Tak i Bostan in Persien, um 600 nach Christi (Photographie F. Sarre)



Abb. 17. Marmorplatte vom Mihrab der Moschee von Cordova, 961 nach Christi (Photographie J. Laurent)

besonders beliebt gewesen zu sein schienen, woraus sich das Entstehen des kastilischen Wappens vielleicht zum Teil erklärte".

So können wir uns das merkwürdige Baummuster des Teppichs mit großer Wahrscheinlichkeit dadurch erklären, daß hier eine der spanisch-arabischen Kunst eigentümliche Form des Blütenbaums vorliegt: ein gerader dünner Stamm, an dem Blüten sitzen, die sich über kleinen eingerollten Kelchblättern in drei Blättern entwickeln, und wo die beiden äußeren, spitz zulaufenden Blätter nach außen umgebogen sind. Diese Blütenform ist dann in Anlehnung an die Kastelle, die auf gleichzeitigen italienisch- und spanisch-arabischen Stoffen vorkommen und auch hier manchmal die Bekrönung von Pflanzen- und Baummotiven bilden, architektonisch umgestaltet worden. Ein allgemeiner Zusammenhang mit den frühen geometrischen Teppichen Kleinasiens zeigt sich in der streng stilisierten Borte mit kufischer Schrift.



Abb. 18. Kapitell im Museum von Zaragossa, X. bis XI. Jahrhundert

Was ferner die Herkunft des Burgenteppichs aus dem arabischen Spanien nahe legt, ist die Verwandtschaft mit einer Gattung spanischer Teppiche, von denen uns nur wenige Exemplare bekannt sind. Das bemerkenswerteste, jetzt im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin befindliche Stück (Abb. 21) ist von sehr bedeutenden Abmessungen (8,50 mal 2,50 Meter) und zeigt neben langgestreckter Form auch wiederum eine besonders feine, samtartige Knüpfung, die sich der des eben erwähnten Teppichs nähert, und auf die wir weiter unten noch zu sprechen kommen werden. Eine Reihe von breiteren und schmäleren Borten umgibt das Mittelfeld, das mit einem treppenförmig konturierten Rautenmuster bedeckt und dreimal durch je zwei Wappenschilder unterbrochen ist.*

Ehe wir auf die Verwandtschaft beider Teppiche** näher eingehen, gilt es, den letzteren als spanisch zu erweisen. Der aus dem Pariser Kunsthandel

* Die Farben sind folgende: In den Borten weiße Schrift auf dunkelblauem Grund und verschiedenfarbige Darstellungen in Braun, Blau, Gelb und Weiß. Das Rautenmuster des Innenfeldes ist abwechselnd rot, braun und blau gefärbt. Die Wappenschilde zeigen in der Mitte einen braunen Stamm mit grünen Eichenzweigen nach beiden Seiten, rechts auf blauem, links auf gelbem Felde.

** Nicht unerwähnt möchte ich lassen, daß die Ähnlichkeit zwischen beiden Teppichen auch von Herrn Dr. W. Valentiner bemerkt worden ist.



Abb. 19. Grüner Seidenbrokat im Dom zu Halberstadt, Italien, XIII. bis XIV. Jahrhundert (nach J. Lessing, Gewebesammlung)



Abb. 20. Weißer Seidenbrokat im Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt am Main, Italien, XIII. bis XIV. Jahrh. (nach J. Lessing, Gewebesammlung)

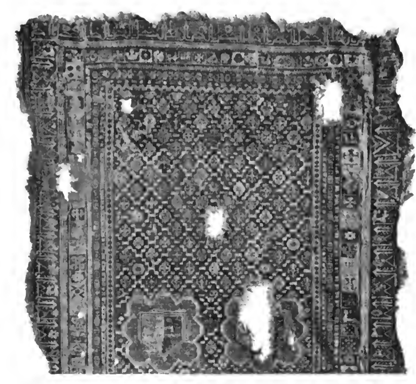


Abb. 21. Bruchstück eines spanischen Teppichs des XV. Jahrhunderts im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (Photographie von Dr. W. Vöge)

kommende Teppich ist erstlich nachweislich in Spanien gefunden worden, dann stimmen Innenmuster und Schriftborte auffallend mit einer bestimmten Gattung spanischer Webstoffe überein, zum Beispiel mit dem goldbrokatenen Grabgewand des Infanten Don Philipp (gestorben 1252), aus der Kirche von Villalcázar de Sirga bei Palencia (Abb. 22). Die kleinen Borten des Teppichs mit ihren geometrischen Mustern, mit konturierten kleinen Sternen und Dreiecken erinnern an die geometrischen spanischen Fliesenmuster des XIV. und XV. Jahrhunderts; noch auffallender ist die Berührung mit spanischen Fliesen in der zweitgrößten Borte, die sich aus quadratischen Feldern mit den verschiedenartigsten Darstellungen zusammensetzt. Da sehen wir neben uns bekannten geometrischen Fliesenmustern, neben Sternen und Kreuzen auch figürliche Darstellungen: Tauben und Adler, wie sie in gleicher Form die kleinen Fliesen aus einem Kloster bei Segorbia* wiederholen, ferner Menschen und Vierfüßler, letztere meist in der merkwürdigen, langgestreckten und primitiven Form, wie wir sie von einer Gattung seltener andalusischer Gefäße des XV. Jahrhunderts, der Fayencen von Puente del Arzobispo, kennen. Auch das Wappen von Kastilien, das dreitürmige Kastell, findet sich in einem der Bortenquadrate wiedergegeben. Wir müssen es uns in diesem Zusammenhang versagen, auf diese Darstellungen des Teppichs näher einzugehen und weitere Analogien mit der spanischen Kunst nachzuweisen, was nicht allzu schwer fiele. Die Umrahmung des Wappens im Achtpaß sei endlich noch als spanisch hervorgehoben; sie findet sich zum Beispiel in gleicher Form mehrfach in der Portalumrahmung

* Abgebildet bei R. Forrer: Fliesenkeramik. Straßburg 1901. Tafel XXXIII und XXXIV.

am Palast Peters des Grausamen in Toledo. Für das Mittelfeld des Teppichs mit seinem Rautenmuster und den eingestreuten Wappen im Achtpaß sei an einen ähnlich gezeichneten Seidenstoff, eine Reliquienhülle der Servatius-Kirche in Maestricht erinnert, die das gleiche Dekorationsschema zeigt (Abb. 23).

Haben wir die spanische Provenienz des Wappenteppichs (Abb. 21) feststellen können, so gilt es jetzt, Berührungspunkte mit dem Blütenbaumteppich (Abb. 15) nachzuweisen. Vergleichen wir die Schriftborten beider Stücke, so sehen wir auch hier dieselben langgestreckten Buchstabenformen,* die von Füllmotiven unterbrochen werden. Hier sind es nur die gleichen Sternrosetten, dort kommen neben diesen auch die oben erwähnten Menschen- und Tierfiguren in den verschiedensten Formen vor. Betrachten wir nun die Blütenkastelle und ihre Zierformen näher, so finden wir hier die gleichen liegenden Vögel (Tauben?), Sterne, Zickzacklinien, Haken und Kreuze, wie sie auf dem spanischen Wappenteppich vorkommen; ja, die charakteristischen Haken an der Außenlinie des Blütenkastells sind eine besonders häufige Zierform auf dem spanischen Teppich, wo die senkrechten kufischen Buchstaben mit ihnen besetzt sind.

Nach dem Gesagten dürfte es keines Beweises mehr bedürfen, den bisher rätselhaften Blütenkastellteppich Spanien zuzuweisen als ein Erzeugnis der arabisch-maurischen Bevölkerung des XIV. Jahrhunderts, deren künstlerische Beziehungen zu dem Osten ja die denkbar regsten waren, wie die Fabrikation der lüstrierten Tonwaren von Malaga beweist.** In der bisherigen Literatur wird der spanische Knüpfteppich wenig beachtet und teilweise seinem Ursprung nach nicht richtig erkannt.*** Die früheste Erwähnung der spanischen Teppichfabrikation stammt aus der Mitte des XII. Jahr-

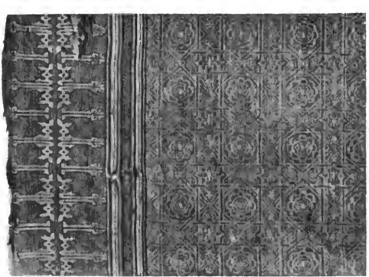


Abb. 22. Goldbrokat aus dem Grabe des Infanten Don Philipp (gestorben 1252) in Villalcázar de Sirga bei Palencia (nach J. Lessing, Gewebesammlung)

* Diese Form ist für Spanien charakteristisch. Sie findet sich zum Beispiel auch am erwähnten Mihrab von Cordova.

** F. Sarre: Die spanisch-maurischen Lüsterfayencen des Mittelalters und ihre Herstellung in Malaga. Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, 1903, Heft II.

*** Juan F. Riaños: The industrial Arts in Spain, London 1879, Seite 266 ff. — A. Riegl a. a. O., Seite 188. — Derselbe: Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202, Berlin 1895, Seite 30. — W. Bode: Vorderasiatische Knüpfteppiche, Seite 125 ff.

hunderts und betrifft die Städte Chinchilla in der Provinz von Nueva und Cuenca in der von Murcia. Der Geograph Idrîsî* (1154), rühmt die dort gefertigten Teppiche und ein Jahrhundert später schreibt Ibn Saîd: „In Tantala, im Distrikt Murcia, werden die Teppiche gemacht, die im Orient hoch im Preise stehen".** Vielleicht handelt es sich bei unserem Blütenbaumteppich um ein Erzeugnis jener im XIII. Jahrhundert berühmten Teppichfabrikation der Provinz Murcia, die ihre kostbaren Waren bis in den Orient exportierte, nachdem sie selbst für ihre Muster Anregungen von dort empfangen hatte. — Dann haben wir in dem Wappenteppich



Abb. 23. Spanischer oder vorderasiatischer Seidenstoff aus der Servatiuskirche in Maestricht (nach J. Lessing, Gewebesammlung)



Abb. 24. Spanischer Teppich des XV. Jahrhunderts auf einem flandrischen Gobelin im Musée de Cluny zu Paris

ein Beispiel derselben, weiter entwickelten spanischen Teppichgattung zu sehen, etwa aus dem XV. Jahrhundert, wo sich das strenge geometrische Muster mit der umrahmenden kufischen Schriftborte noch merkwürdig rein erhalten hat. Zwei weitere ähnliche, wohl etwas spätere Teppiche dieser Art

* Idrîsî: Description de l'Afrique et de l'Espagne. ed. Dozy et de Goeje, p. 237: „On y (à Chinchilla), fabrique des tapis de laine qu'on ne saurait imiter ailleurs, circonstance qui dépend de la qualité de l'air et des eaux." „Le tapis de laine qu'on y (à Cuenca) fait sont d'exellence qualité." Beide Male ist das arabische Wort witā' gebraucht; es kommt her von einem Verbum „treten" und bedeutet also etwas, auf das man tritt, das heißt Fußteppich. Gütige Mitteilung von Dr. Eugen Mittwoch in Berlin.

** Ibn Saîd lebte von 1214 bis 1286. Erwähnt bei al Maqqarî (Analectes sur l'histoire et la littérature des Arabes d'Espagne, publ. par Dozy, Dugat, Krehl et Wright. Leyden 1855 bis 1860. Band I). Das hier für Teppich gebrauchte Wort ist busuṭ, wörtlich „Ausgebreitetes".

besitzt das königliche Kunstgewerbemuseum in Berlin; einer derselben ist aus der äußerst breiten Borte eines derartigen Teppichs zusammengesetzt, ohne etwas von dem Muster des Innenfelds zu zeigen. Ein spanischer Teppich dieser Art dürfte auf einem flandrischen Gobelin im Musée de Cluny in Paris dargestellt sein, wo er das Gestell einer Handorgel, die von einer fürstlichen Frau gespielt wird, verdeckt (Abb. 24).

Wir fügen noch ein paar Worte über die späteren spanischen Knüpfteppiche hinzu. Frühestens dem XVI. Jahrhundert gehört eine spanische Teppichgattung an, in der sich das altorientalische geometrische Muster mit europäischen Renaissancemotiven mischt, die aber in der Gesamterscheinung



Abb. 25. Spanischer Teppich des XVI. Jahrhunderts im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (nach W. Bode, Vorderasiatische Knüpfteppiche)

und im Detail ihren Zusammenhang mit den frühspanischen Knüpfteppichen nicht verleugnen kann (Abb. 25). Auch hier bedeckt das Innenfeld ein durchgehendes Muster; es sind runde Blattkränze mit Blumen und Früchten, die von vier schleifen- oder bandartigen Gebilden unterbrochen werden. Das Innere dieser Kränze füllt ein in Ranken aufgelöstes Kreuz, wie wir es in vereinfachter Form als durchgehenden Schmuck des Rhombenmusters der älteren Gattung kennen gelernt haben (Abb. 21). An Stelle der Kränze tritt bei einem Bruchstück im Kaiser Friedrich-Museum ein von Ranken umgebener heraldischer Löwe.* Auch die Sterne zwischen diesen Kränzen sind nichts anderes als Füllungen solcher in Ranken aufgelöster Sternmotive. Ist in der Zeichnung des Innenfelds ein Zusammenhang mit den frühspanischen und im Grund genommen auch mit den frühen geometrischen Teppichen

* W. Bode: Vorderasiatische Knüpfteppiche, Abbildung 85.



Abb. 26. Spanischer Teppich im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin (nach W. Bode, Vorderasiatische Knüpfteppiche)

Kleinasiens unverkennbar, so zeigen sich in der Borte Renaissanceformen, Pilasterbildungen, wie sie in gleicher Zeichnung bei den spanischen Azulejos als Bordürenmotive vorkommen.*

Bei einer zweiten Gruppe spanischer Teppiche des XVI. bis XVII. Jahrhunderts tritt der Zusammenhang mit dem früheren geometrischen Muster des Mittelalters noch mehr zurück; aber eine Verwandtschaft, ja ein Entstehen aus dem zuletzt beschriebenen Muster ist unverkennbar (Abb. 26). Die übereinander geordneten Blattkränze sind hier miteinander verbunden worden, und auf diese Weise spitzovale aneinander gereihte Felder entstanden, die wiederum durch jene schon oben erwähnten Bänder und Schleifenmotive zusammengehalten und durchflochten werden. In den Füllungen breitet sich Blumen- und Rankenwerk im Zusammenhang und in formaler Übereinstimmung mit der Zeichnung der Spitzovale aus. Die Borte dieser Teppichgattung trägt wiederum Renaissancecharakter und besteht aus Blattranken, zwischen denen sich schlängelnde Drachen angebracht sind, meist zu Seiten einer Vase oder Schale angeordnet.** Auch diese Teppiche, von denen einer gleichfalls auf einem flandrischen Gobelin des beginnenden XVI. Jahrhunderts im Musée de Cluny in Paris, eine Anbetung der Könige darstellend, wiedergegeben ist, haben sich nicht allzuhäufig erhalten. Im XVII. Jahrhundert verwildert das Muster; aber Teppiche aus dieser und späterer Zeit, teilweise in bunten Farben gehalten, lassen trotzdem das ursprüngliche Muster noch in Umrissen erkennen.

In dem Inventar des Kaisers Karl V. im Kloster Sankt Yuste werden Teppiche aus Alcaraz, einem Orte der Provinz Murcia, erwähnt. Die Mönche des Escurial verzeichnen gleichfalls im Jahre 1575 als Geschenke von König Philipp II. Teppiche aus Alcaraz von gelber und blauer Farbe (Dos alfombras

* R. Forrer am angeführten Orte, Tafel XLVI.

** Ganz gleich gemusterte spanische Seidenbrokate des XVI. Jahrhunderts finden sich zum Beispiel in der Sammlung von Dr. Roden in Frankfurt am Main. Abgebildet bei J. Lessing, Gewebesammlung, Lieferung VII.

da lana de Alcaraz ... de amarillo y mas amarillo y ayul), sie erwähnen ferner einen Teppich von grüner und gelber Farbe (una alfombra di Alcaraz de lana verde y mas verde, senalada de amarillo) und im Jahre 1586 drei Teppiche von verschiedener Färbung (tres alfombras de las de Alcaraz de lana fina de diversos colores, à modo de jaspeado).* Die Farbengebung der hier 1575 erwähnten Teppiche stimmt mit den spanischen Teppichen überein, die wir dem XVI. Jahrhundert zugeschrieben haben, so daß ihre Herkunft aus Alcaraz sehr wahrscheinlich sein dürfte.

Eine Eigentümlichkeit sämtlicher spanischer Teppiche, die sich sowohl bei dem mittelalterlichen Baumteppich wie bei dem Wappenteppich und den Erzeugnissen von Alcaraz findet, ist die besondere Technik, die sich wesentlich von der im Orient allgemein üblichen unterscheidet. Diese Technik, die eine engere Knüpfung und dadurch eine besonders feine Musterung gestattet, ist außerdem teilweise bei einem mittelalterlich-europäischen Knüpfteppich, dem um 1200 entstandenen Quedlinburger Teppich**, angewandt worden, wo man die figürlichen, nicht die ornamentalen Teile in dieser Technik ausgeführt hat. Fräulein Carlotta Brinckmann in Berlin hat die erwähnten spanischen Teppiche auf ihre Technik hin untersucht und die Güte gehabt, folgendes darüber zu bemerken:

„Die Technik des spanischen Knüpfteppichs ist von der des orientalischen im Grundzug verschieden.

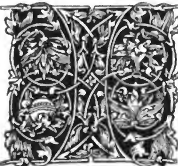
Bilden bei diesem stets zwei nebeneinanderstehende Kettfäden das Gerüst für den Knoten des Knüpffadens, so ist beim spanischen Teppich der Knüpffaden nur um einen Kettfaden geschlungen (nicht eigentlich verknotet), der nächste Kettfaden ist freigelassen, der dann folgende wieder umschlungen. Erst durch den eingewirkten Schußfaden wird diese lockere Schürzung befestigt. Hier weicht die Technik wieder von der orientalischen ab. Der Schußfaden — er besteht bei einem dieser spanischen Teppiche zum Beispiel aus drei einzelnen kräftigen Wollfäden, und zwar bemerkenswerterweise aus zwei lockeren eindrähtigen und einem festen zweidrähtigen Faden — geht nicht in Doppelreihen, sondern einreihig durch die Kettfäden, ebenfalls diejenigen Fäden offen lassend, die in der Reihe der Knüpffäden freigeblieben sind.

Bei der nun folgenden zweiten Reihe von Knüpffäden werden nur die freigelassenen Kettfäden umschlungen, und der eingewirkte dreiteilige Schußfaden geht wiederum einreihig und die nicht umschlungenen Kettfäden offen lassend hindurch.

Dieser Wechsel in der Struktur des spanischen Teppichs prägt sich deutlich in der Rückseite aus, während die Bildseite das ebenmäßige plüschartige Aussehen hat wie bei dem orientalischen Teppich."

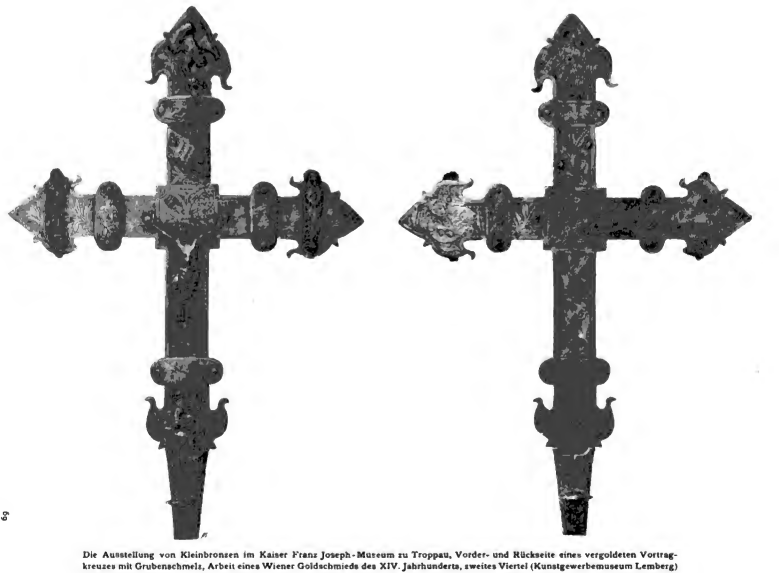
* Erwähnt bei J. Robinson: Eastern Carpets. London 1882, I.
** J. Lessing: Mittelalterliche Decken und Wandteppiche Deutschlands.

DIE AUSSTELLUNG VON KLEINBRONZEN IM KAISER FRANZ JOSEPH-MUSEUM ZU TROPPAU VON EDMUND WILHELM BRAUN-TROPPAU



M Verlauf dieses Sommers konnte das schlesische Landesmuseum zu Troppau dank dem liebenswürdigen Entgegenkommen zahlreicher Gönner aus Sammlerkreisen und befreundeter Museen eine Ausstellung von Kleinbronzen veranstalten, die sich die Aufgabe gestellt hatte, die Besucher und Freunde des Museums mit diesem so überaus reizvollen Gebiet des künstlerischen Schaffens bekannt zu machen. Auch als wissenschaftlich wertvoll muß diese Ausstellung bezeichnet werden, da sie eine nicht geringe Anzahl bisher weniger oder nicht bekannter Objekte vereinigte und zur Diskussion stellte. Im Folgenden soll, unterstützt durch Illustrationen, ein kurzer Überblick über die Ausstellung mitgeteilt werden.

Otto von Falke hat im XIX. Jahrgang der „Zeitschrift für christliche Kunst“ (1906, Seite 321 ff.) in einer methodologisch wie inhaltlich gleich mustergültigen und glänzenden Untersuchung das Vorhandensein einer Wiener Grubenschmelzwerkstätte des XIV. Jahrhunderts festgestellt. Er hat nachgewiesen, daß 1322 nach einem Brand der durch denselben beschädigte bekannte Verduner Emailaltar in Klosterneuburg nach Wien zur Restaurierung geschickt wurde. Der Wiener Goldschmied war sicherlich geschickt und hat sich die größte Mühe gegeben, bei seiner Arbeit den Stil des Nicolaus von Verdun zu treffen, er hat auch die alte Technik des Grubenschmelzes gut ausgeübt, aber er „konnte als Zeichner aus seiner gotischen Haut nicht heraus“. Auf Grund einer brillanten Analyse der Stilelemente dieses Wiener Goldschmieds hat Falke eine Reihe von Arbeiten gefunden, die deutlich denselben Stil zeigen wie die Restaurierungen am Verduner Altar und an dem gleichfalls von dem Wiener Goldschmied angefertigten Klosterneuburger Ziborium. Die Troppauer Ausstellung brachte uns ein weiteres Werk aus dieser Gruppe. Es ist ein Vortragkreuz des Lemberger städtischen Kunstgewerbemuseums (hoch 51·5 Zentimeter), dessen Vorder- und Rückseite wir abbilden. Die Flächen sind aus vergoldetem Kupferblech und mit frühgotischem Blattwerk verziert, das sich von dem in Flechtmuster gravierten Grund abhebt. Denselben Flechtgrund zeigt das von Falke (a. a. O. Seite 231) abgebildete Kreuz der Sammlung Schnütgen in Cöln. Der Corpus Christi, der Engel, aus der Wolke kommend, mit dem Rauchfaß über dem Gekreuzigten, der Auferstehende unten und die Madonna und der heilige Johannes zu beiden Seiten Christi sind gegossen und aufgelegt. In Grubenschmelz ausgeführt sind nur die Platten mit dem Titulus Crucis und dem Pelikan über demselben, ferner diejenigen mit den beiden Schächern und endlich die Platte mit dem Bogenschützen, der auf den vor ihn Kauernden und ihn Anflehenden schießt, hinter



Die Ausstellung von Kleinbronzen im Kaiser Franz Joseph-Museum zu Troppau, Vorder- und Rückseite eines vergoldeten Vortragkreuzes mit Grubenschmelz, Arbeit eines Wiener Goldschmieds des XIV. Jahrhunderts, zweites Viertel (Kunstgewerbemuseum Lemberg)



Die Ausstellung von Kleinbronzen im Kaiser Franz Joseph-Museum zu Troppau, Bronze-Tintenfaß in der Art des Bellano (Fürst Johann von Liechtenstein)

dem der geöffnete Höllenrachen droht. Der Grund ist fast nur blau, das für die Werkstätte charakteristische Rot findet sich nur als Bezeichnung des Blutes auf der Brust und den Flügeln des Pelikans. Die Rückseite ist nur graviert, in derselben Weise wie auf der Vorderseite. In der Krönung des Kreuzes der thronende Christus, auf den lilienförmigen Ausläufern des Kreuzes die Evangelistensymbole. — Das Lieblingsgebiet der modernen Sammler, die italienische Kleinbronze, kam in Troppau dank der Liebenswürdigkeit seines hohen Protektors, des regierenden Fürsten von Liechtenstein und anderer Sammler in einer kleinen, aber guten Auswahl zur Ausstellung. Wilhelm Bode hat in den letzten Jahren in verschiedenen Aufsätzen und jetzt zusammenfassend in seinem neuesten prächtigen Tafelwerk mit sicherer und kundiger Hand die Gruppen geschieden und eine Reihe deutlicher Individualitäten herausgeholt. Auch J. von Schlosser hat das Verdienst, in seiner Publikation der „Ausgewählten Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung“ des Wiener Hofmuseums einige wertvolle Aufschlüsse gegeben zu haben. Die Zeit ist noch nicht zu weit zurückliegend, wo man genug zu tun hatte, die Venezianer, Paduaner und Florentiner Bronzen einigermaßen zu scheiden. Das Werk des Giovanni da Bologna war wohl das einzige genauer bekannte und umrissene; man hatte die signierte Figur im Hofmuseum, die der Meister als Geschenk an Max II. geschickt hatte, und eine Reihe anderer Kleinbronzen Giovannis ließen sich bestimmen als Reduktionen seiner monumentalen Werke.

An der Spitze der in Troppau ausgestellten Florentiner Quattrocentobronzen stand der prächtige Herkules von Bertoldo, wie er mit der Rechten die Keule schultert und in der Linken den auf den Boden gestützten Schild

hält. Bode hat ihn verschiedentlich abgebildet. Er nennt ihn jetzt, nach dem Vergleich mit dem Seitenstück bei Pierpont Morgan, einen wappenhaltenden wilden Mann mit dem Este-Wappen. Die Masse, ein dunkelgelbes Glockenmetall, kommt reizvoll unter der teilweise abgeriebenen Vergoldung zum Vorschein. Ein außerordentlich kräftiges und individuelles Werk, läßt es die ganze eigenartige Formensprache des Meisters erkennen. Von Giovanni da Bologna war aus der Liechtenstein-Galerie der prächtige Mars da, mit dem Schwert in der Rechten. Daneben stand aus demselben Besitz (Abbildung Seite 531), eine interessante Variante desselben Modells, als Herkules. Die Linke preßt kraftvoll die Schlange, die sich um den Unterarm windet, die Rechte hält die Keule. Über die linke Schulter fällt das Löwenfell. Wir haben hier eine Erscheinung, die analog in der Porzellanplastik des XVIII. Jahrhunderts so häufig auftritt. Dasselbe Modell wird durch verschiedenartige Attribute verschiedenartig charakterisiert.



Die Ausstellung von Kleinbronzen im Kaiser Franz Joseph-Museum zu Troppau, Drache in Bronze mit weiblicher Figur in antiker Gewandung, Paduanisch, um 1500 (Fürst Johann von Liechtenstein)

Die Kunst des Paduaners Riccio repräsentiert am besten der prächtige reitende Krieger mit dem geöffneten Mund in der Liechtenstein-Galerie und die kauernde Sphinx als Tintenfaß (Museum Troppau). — Die Art des Bellano läßt ein Tintenfaß mit der bekrönenden kleinen Figur eines David erkennen, der den linken Fuß auf das abgeschlagene Haupt des Goliath setzt (Liechtenstein-Galerie; Abbildung Seite 528). Derselben Schule gehört der fein



Die Ausstellung von Kleinbronzen im Kaiser Franz Joseph-Museum zu Troppau, Bronzefigur eines Löwen, Italienisch, XVI. Jahrhundert, Anfang (Fürst Johann von Liechtenstein)



Die Ausstellung von Kleinbronzen im Kaiser Franz Joseph-Museum zu Troppau. Bronzeplatte mit Kampfszenen in Kartuschen, in der Art des Valerio Belli (1465 bis 1546) (Kunstgewerbemuseum Prag)

ziselierte liegende Drache mit geöffnetem Rachen an, auf dessen Rücken eine antike weibliche Figur mit erhobenem linken Zeigefinger steht (Liechtenstein-Galerie; Abbildung Seite 529). Offenbar wurde sie später aufgesetzt, da an derselben Stelle sonst ein Neptun steht, wie auf dem herrlichen Exemplar in der früheren Sammlung Hainauer.

Ein wundervoll modelliertes Stück, ein leichter Hohlguß, ist der abgebildete Löwe aus der Liechtenstein-Galerie, den kürzlich auch das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin erwarb und von dem im heurigen Sommer zwei andere Exemplare im Münchener Kunsthandel aufgetaucht sind (Abbildung Seite 529).

An Naturalismus und kraftvoller Modellierung kommt ihm die kleine schleichende Pantherin gleich, die gleichfalls aus dem Besitz des Fürsten Liechtenstein stammt (Abbildung Seite 530).

Aus dem Schulkreis des fruchtbaren Venezianers Alessandro Vittoria (1525 bis 1608) waren verschiedene Modelle vertreten, so aus dem Besitz des k. k. Österreichischen Museums ein Mars und eine Venus mit Amor, Bekrönungsfiguren von Feuerböcken aus einer Serie derartiger Göttergestalten, die öfter vorkommen. So besitzt Graf Friedrich Pourtalès in München eine zweite Venus und einen Bacchus mit den Unterteilen; dieselben Modelle finden sich wieder unter anderem in der Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand d'Este in Wien, im Museo archeologico des Dogen-



Die Ausstellung von Kleinbronzen im Kaiser Franz Joseph-Museum zu Troppau, Bronzefigur einer Pantherin, Italienisch, XVI. Jahrhundert, Anfang (Fürst Johann von Liechtenstein)

palastes (ohne Postament) etc. Eine weitere Figur aus dieser Serie schickte das Grazer Kunstgewerbemuseum zur Troppauer Ausstellung, die hier abgebildete Juno mit dem Pfau. Charakteristisch für die ganze Gruppe ist die fast stets wiederkehrende Beinstellung in Kontrapost mit energisch durchgedrücktem rechten Bein und stark gekrümmtem linken Spielbein, wobei der linke Fuß nur mit den Zehenspitzen auf dem Boden ruht, ferner die schlanken Gestalten und bei den weiblichen Figuren der mit Vorliebe angebrachte, der Antike entnommene Krobylos im Haar. Als venezianisch aus derselben Zeit und wohl gleichfalls aus Vittorias Werkstätte erscheinen ferner eine graziöse Judith, die Linke auf der Brust, in der Rechten das Schwert und den rechten Fuß auf dem Haupt des Holofernes, die gleichfalls dem Grazer Museum gehört und in einem anderen außerordentlich fein ziselierten Exemplar aus dem Besitz von James Simon auf der Berliner Renaissanceausstellung zu sehen war (vergleiche die Publikation über diese Ausstellung, Tafel XXXI, 3) und jetzt dem Kaiser Friedrich-Museum gehört. Derselben Werkstätte wie diese Judith entstammt ein graziöser Türklopfer in Form einer Hermenpsyche mit nach links gesenktem Haupt, die Rechte unter der Brust, aus dem Besitz des Herrn Miller-Aichholz in Wien. Aus derselben Sammlung kam einer der nicht seltenen gut bewegten Muskelmänner anatomischer Modellfiguren, von denen unter anderen das Berliner



Die Ausstellung von Kleinbronzen im Kaiser Franz Joseph-Museum zu Troppau. Bronzefigur des Herkules von Giovanni da Bologna (Fürst Johann von Liechtenstein)



Die Ausstellung von Kleinbronzen im Kaiser Franz Joseph-Museum zu Troppau, Bronzefigur einer Juno, Venezianisch, XVI. Jahrh., Ende, in der Art des A. Vittoria (Kunstgewerbemuseum Graz)



Die Ausstellung von Kleinbronzen im Kaiser Franz Joseph-Museum zu Troppau, Brunnenfigur in Bronze, Italienisch, XVII. Jahrhundert (Rudolf Ritter von Guttmann, Wien)

Kaiser Friedrich-Museum zwei andere Typen besitzt (Bode, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche, II. Die italienischen Bronzen. Berlin 1904, Nr. 399 und 400).

Manches Interessante bot die Abteilung der deutschen Plaketten des XVI. Jahrhunderts. Graf Hans Wilczek hatte aus Kreuzenstein unter anderem eine kleine runde Plakette gesandt mit der Darstellung der Flucht nach Ägypten, kopiert nach dem Blatt (B. 89) aus Dürers Marienleben. In Zinn war dasselbe Modell in der Straßburger Sammlung Ritleng (Forrers Katalog Nr. 19, Tafel III) und im Wiener Hofmuseum befindet es sich in Buxbaum. — Die große und reichhaltige Sammlung von Medaillen unseres Kuratoriumsmitglieds Herrn Dr. Alexander Hirsch, die wir 1902, soweit es sich um die Habsburger Medaillen handelt, geschlossen ausgestellt hatten, ermöglichte es uns, die deutsche und italienische Renaissancegußmedaille in vortrefflicher, alle Haupttypen repräsentierender Weise zu zeigen.

Eine kleine, aber ausgewählte Kollektion von italienischen Renaissanceplaketten gab einen guten und ausreichenden Überblick über diese reizvollen und künstlerisch oft so meisterhaften Werke. Es ist hier nicht der Platz, das alles anzuführen, was aus den Sammlungen des regierenden Fürsten Liechtenstein, des Grafen Wilczek, der Herren von Miller-Aichholz, Gottfried



Die Ausstellung von Kleinbronzen im Kaiser Franz Joseph-Museum zu Troppau, Bronzerelief mit der Darstellung des hl. Antonius, Paduanisch, XVI. Jahrhundert (Fürst Johann von Liechtenstein)

Eißler und verschiedener Museen zusammenkam. Einige Beispiele mögen genügen. Künstlerisch am bedeutendsten ist das hohe Rundrelief des heiligen Antonius aus dem Besitz des Fürsten Liechtenstein, eine Halbfigur, nach links schreitend und in der Linken den Stab mit der Glocke haltend, ein Werk, das durch die Schönheit des Gusses und der herben eindringlichen Realistik der Modellierung gleicherweise entzückt und ein Werk Bellanos zu sein scheint (Abbildung Seite 532).

Verwandt mit Lombardis Art ist die strenge, schön komponierte Tabernakeltür des k. k. Österreichischen Museums, die dahin als Geschenk des Fürsten Liechtenstein kam, Christus im Grab von fünf Engeln gehalten, vor ansteigendem Felswerk mit den drei Kreuzen auf dem Gipfel.



Die Ausstellung von Kleinbronzen im Kaiser Franz Joseph-Museum zu Troppau, Brunnenfigur in Bronze, italienisch, XVII. Jahrhundert (Rudolf Ritter von Guttmann, Wien)

Interessant war eine reiche Kassette als Tintenzeug aus dem Besitz des Herrn Rudolf Ritter von Guttmann in Wien. Dasselbe Modell besitzt das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, es wird von Bode (a. a. O. Nr. 1416) dem Caradosso (1452 bis 1526/27) zugeschrieben. Bei dem Guttmannschen Exemplar ist der von den Kentauren eingerahmte Kranz oben und vorn auf der Langseite ausgefüllt durch ein Wappenschild mit einem Wappen, darstellend einen Elefanten mit Turm auf dem Rücken. Auf dem Deckel stehen außerdem zu beiden Seiten des Kranzes die Buchstaben C. B., wohl das Monogramm des Bestellers. An die Art des Vizentiners Valerio Belli (1465 bis 1546) erinnert eine Platte des Prager Kunstgewerbemuseums (Durchmesser 18 Zentimeter) mit Kampfszenen in drei Rollwerkkartuschen, unterbrochen durch Mascarons (Abbildung Seite 530).

Dem Grazer Museum gehört eine rechteckige Plakette mit der Darstellung der Anbetung durch die heiligen drei Könige und dem Datum 1561 auf einer Säulentrommel. Am Gebälk der hohen Säulenhalle im Hintergrund steht die Inschrift PARM. INVENT. Die Plakette scheint deutschen Ursprungs und die Kopie eines italienischen Stiches zu sein.

Für die folgende Zeit will ich mich nur mit einigen Beispielen begnügen. Das meiste Interesse erregten zwei Paar kraftvoller ruhender Mannesgestalten, die Vasen mit Wasser ausgießen und aus Preßburg von einem Brunnen stammen sollen (Rudolf Ritter von Guttmann). Das Auftauchen und



Die Ausstellung von Kleinbronzen im Kaiser Franz Joseph-Museum zu Troppau, Bronzefigur des schlafenden Endymion, von Agostino Cornachini, 1716 (L. Ritter von Przybyslowski, Lemberg)

die Publikation dieser Bronzen ist von großem wissenschaftlichen Wert und schon deshalb höchst aktuell, da sie im engsten Zusammenhang mit zwei Entdeckungen der letzten Zeit stehen. Ernst Steinmann hat in der „Zeitschrift für bildende Kunst" (Neue Folge, XVII, 1905/06, Seite 39 ff.) mitgeteilt, daß in zwei kleinen Tonfiguren des Bargello von der Hand des Niccolo, genannt il Tribolo, der ein Schüler Michelangelos war, Kopien von zweien der vier Flußgötter erhalten sind, die Michelangelo an den Grabmälern der Medicer anbringen wollte. Sie sollten am Boden zu beiden Seiten der Sockelplatte ruhen, die den Sarkophag trägt.

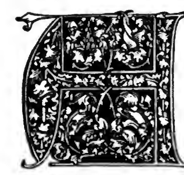
Angeregt durch den Fund Steinmanns hat dann Adolf Gottschewski (Münchener Jahrbuch für bildende Kunst, I, 1906, Seite 43 ff.) in Florenz weitergeforscht und gefunden, daß Michelangelo nicht nur ein Modell angefertigt, sondern sogar einen der Flüsse ausgeführt hat, der allerdings nicht die Gestalt von Tribolos Flußgöttern hatte. Er ist als Torso in einem Originaltonmodell von der Hand des Meisters in der Akademie zu Florenz, in einer kleinen Bronzereduktion, sowie einer ergänzten Bronzekopie, beide im Bargello, erhalten. Daraus geht zur Evidenz hervor, daß die Tonfiguren des Tribolo, die von dem Originalmodell Michelangelos etwas variieren, nicht direkte Kopien sind, sondern als die Modelle erscheinen, welche Tribolo für die Medicergräber lieferte, als alle Versuche fruchtlos geworden waren, die Mitarbeiterschaft des greisen Michelangelo für das Werk zu gewinnen. Übrigens sind zwei andere Tonmodelle Tribolos für die Flüsse noch erhalten, die das Kaiser Friedrich-Museum besitzt. Eines der beiden Berliner Modelle (Bode-Tschudi 214/15) variiert von den Exemplaren des Bargello und stimmt mit einer Bronze des Herrn von Guttmann überein. Ein Vergleich der vier Bronzen des Herrn von Guttmann mit den Modellen des Tribolo läßt zur Evidenz letztere als Vorbilder der Bronzen erkennen. Mir scheinen die letzteren Arbeiten des XVII. Jahrhunderts zu sein

und wenn die Angabe richtig ist, daß sie von einem Brunnen in Preßburg stammen, so läßt sich zwanglos manches Verwandte in der Kunst Raphael Donners erklären, auf den die Bronzen während seines Preßburger Aufenthalts Eindruck gemacht haben dürften.

Laut Inschrift ist die hier abgebildete Figur des schlafenden Endymion mit der Mondsichel in den Wolken ein Werk des „AGOSTINO CORNACHINI F. A. 1716", eines römischen Künstlers (L. Ritter von Przybyslowski in Lemberg). Aus der Werkstätte eines anderen Römers, des Angelo de Rossi, stammt die signierte Figur eines stehenden Satyrs mit Trauben in den Händen (Dr. Anton Löw). Zu den seit Beginn der Renaissance immer wiederkehrenden Kopien antiker Statuen endlich gehört diejenige des Schleifers, die „F. RICHETTI, F. ROMAE 1788" signiert ist.

Französische Beschläge, Feuerböcke, Uhren etc. aus der Louis XIV- bis zur Empirezeit konnte man aus den von den Herren v. Miller-Aichholz, Dr. Anton Löw und anderen gesandten zahlreichen Objekten studieren. Ich erwähne hier nur noch die hier abgebildete reizvolle Gruppe dreier spielender Putten in der Art des Clodion (Dr. Anton Löw), eine gleichfalls Herrn Dr. Löw gehörige runde Goldbronzeplatte mit dem Relief des Joachim Murat, inschriftlich eine Arbeit aus der Werkstätte des Hofgoldschmieds Napoleons, des Biennais, ein hübsches, getriebenes, ovales Porträtrelief der kleinen Erzherzogin Maria Elisabeth, einer Tochter der Kaiserin Maria Theresia (Herr Gottfried Eißler), endlich eine pompöse Empire-Kamingarnitur aus Goldbronze und Marmor, bestehend aus zwei Karyatidenleuchtern und einer von zwei Sphinxen getragenen Uhr (Dr. Anton Löw).

BLUMEN UND BLÜTEN IN DER JAPANISCHEN HERALDIK ❧ VON H. G. STRÖHL-MÖDLING



UF unserem Erdenrund besitzt kein Volk ein solch kindlich-fröhliches Gemüt wie das japanische und die für seine Heimat gewählte Bezeichnung „Nihon" oder „Nippon" — Sonnenaufgangsland — ist ein Name, der durch keinen anderen zutreffenderen ersetzt werden könnte. Die Nihonjin, die Japaner, sind wirklich Sonnenkinder und die Stammutter ihres Herrscherhauses ist nicht umsonst die Sonnengöttin, „die am Himmel scheinende, große, erlauchte Göttin" Amaterasu o mikami. — Diese angeborene sonnige Fröhlichkeit des japanischen Volkes konnte selbst der um die Mitte des VI. Jahrhunderts (XIII. Jahrhundert japanischer Zeitrechnung) aus China in Japan eindringende pessimistisch veranlagte Buddhismus nicht aus der Welt schaffen. Das heitere Temperament ließ sich durch das mönchische Gehaben des neuen Glaubens nicht so



Die Ausstellung von Kleinbronzen im Kaiser Franz Joseph-Museum zu Troppau. Bronzegruppe dreier Putten, in der Art des Clodion (Dr. Anton Löw, Wien)

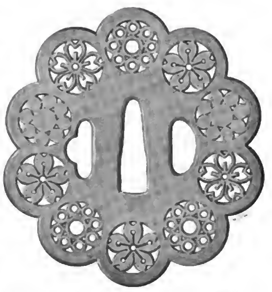
leicht niederringen und blieb stets obenauf in guten und auch bösen Tagen, die der Nation beschieden waren.

Mit diesem beneidenswerten Geschenk der Götter verbindet sich ein überaus empfänglicher Sinn für die Reize der Natur, mit denen das Sonnenaufgangsland so überreich gesegnet ist. Besonders ist es die friedliche Pflanzenwelt, die der Japaner in sein Herz geschlossen hat, und im Frühling, wenn die Bäume und Sträucher mit ihren Blüten sich bedecken, eilt alt und jung, hoch und niedrig zur „Blumenschau“ (Hana-mi) und bewundert gemeinsam den zarten Schmuck, den die Sonne gezeitigt hat.

Wie leicht begreiflich finden die Kinder der Flora in den Dichtern und Malern ihre nie ermüdenden Verehrer, die in ihren Schöpfungen immer wieder neue Wendungen und Formen zu schaffen wissen, um die Schönheiten und Reize der Blumen und Blüten mit ihrer Kunst zu verherrlichen, wobei sie aber auch stets auf ein volles Verständnis bei ihren Mitbürgern rechnen können. In den Poesien der Japaner stehen von altersher die Blumen und Blüten in allererster Reihe, besonders in den „Tanka“ oder Kurzgedichten, und sind es namentlich die Blüten der Kirsche (Sakura) und der Pflaume (Ume), die sich einer ganz besonderen Vorliebe erfreuen. Auch das Chrysanthemum (Kiku) in seinen verschiedenen Färbungen zählt zu den Favoritblumen des japanischen Volkes.

Welch hervorragende Rolle die Pflanzenwelt in der kunstgewerblichen Dekoration Japans spielt, ist ja allbekannt. Als nach der Erschließung Japans die ersten Weltausstellungen uns Abendländer zum ersten Male die japanischen Dekorationsformen vor Augen führten, revoltierten sie mit ihrer eigenartigen Eleganz die ganze kunstgewerbliche Welt und heute noch zehren wir von dem überreichen Motivenschatz, der uns da geboten wurde.

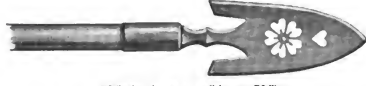
Unter diesen Dekorationsmotiven, mit denen der Japaner die vielbewunderten und meist vergeblich nachgeahmten Erzeugnisse seiner kunstfertigen Hand zu zieren sucht, steht obenan das Familienzeichen, das „Mon“, eine unseren Schutz- oder Fabriksmarken sehr ähnliche Figur, das, an keine Farbe gebunden, nur durch seinen Umriß wirkend — der japanische Künstler verzichtet von jeher auf die Wirkung von Licht und Schatten — sich allen Gestaltungen und Raumverhältnissen des zu zierenden Objekts



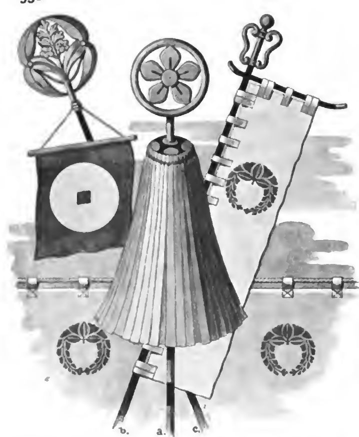
Säbelstichblatt (Tsuta), aus Eisen, der Daimyo Hosokawa in der Provinz Higo (XVII. Jahrhundert) mit dem Hauptwappen der Familie „Hosokawa-kuyo“ (Neungestirn) und dem Nebenwappen „Sakura“ (Kirschblüte), einfach und bordiert („kage“), ausgeführt von einem Meister der Kasugaschule in Higo (Sterne werden in der japanischen Heraldik ohne Strahlen dargestellt)

mit Leichtigkeit anbequemt. Merkwürdigerweise hat man bei uns bisher diesen teils rein geometrischen, teils stilisierten Naturformen — Produkte der Menschenhand, wie Gerätschaften, Waffen, Schriftzeichen und so weiter natürlich nicht ausgeschlossen — viel zu geringe Beachtung geschenkt, weil man zumeist gar nicht erkannte, daß diese Ziermotive außer zur Dekoration noch anderen Zwecken, nämlich der Kenntlichmachung des Eigentümers, des Geschenkgebers und so weiter zu dienen haben. Ihre eigentliche Rolle als Wappenbilder wurde total übersehen.

Der alte, von der europäischen Kultur noch unverdorbene Nihonjin war ein großer Freund seiner Mon und er brachte sie überall an, wo es nur halbwegs möglich war. Wir finden das Familienzeichen auf seiner Kleidung an verschiedenen Stellen (Abbildung Seite 539), auf seiner Rüstung und seinen Waffen (Abbildungen Seite 537), auf seinen Fahnen und Feldzeichen (Abbildung Seite 538), auf seinen Gerätschaften, Münzen, überhaupt auf allen Dingen, die in seinem Gebrauch standen. Der moderne Japaner, der leider der Meinung ist, die europäische Kultur könne nur in Frack und Claque in richtiger Weise genossen werden, bringt infolge der Beiseiteschiebung seiner nationalen Tracht selbstverständlich auch dem Mon schon ein viel geringeres Interesse entgegen, wenngleich auch heute noch jeder Japaner sein althergebrachtes oder neu angenommenes Familienzeichen besitzt. Das japanische Wappen — wir wollen das Familienzeichen oder Mon der leichteren Verständlichkeit halber so benennen, obwohl es nicht wie unsere „Wappen“ von „Waffen“ herzuleiten ist, sondern nur mit „Zeichen“, „Dessin“ in einem Zusammenhang steht — erscheint ohne Schild und Helm und sonstigem heraldischen Zugehör. Der Schild spielte überhaupt im japanischen Rüstzeug eine sehr nebensächliche Rolle, wahrscheinlich veranlaßt durch den Gebrauch der zweihändigen Schwerter



Pfeilspitze (ya no ne, yajiri; ya = Pfeil), in dieser Form „Wata-kusi“, Eingeweideschlitzer (wata oder harawata = Eingeweide) genannt, mit einer Kirschblüte in durchbrochener Arbeit geschmückt



Feldzeichen (Matoi oder Umajirushi) und Lagervorhang (Meku). a Feldzeichen der Matsudaira, Daimyo zu Oshima in der Provinz Suruga, mit dem Wappen „Maru ni kikyo", einer großblütigen Glockenblume (Kikyo) im Ringe (Maru). b Feldzeichen der Naito, Daimyo in Hiuga, mit dem Weppen „Segari-fuji", hängende Glycinen euf der Fehne (Nobori). Der Lagervorbeng zeigt dasselbe Wappen. c Feldzeicben der Mizuno, Daimyo zu Yuki in Shimoee, mit dem Wappen „Omodaka", Waseerwegerich, en der Spitze der Stange. Das Heuptweppen war aber „Maru ni omodaka", Wasserwegerich im Ringe, Nebenweppen „Ichi mon-sen", ein mon oder sen (Münze), wie es das Fahnentuch aufweist

oder Säbel, zu deren Führung der Mann beide Arme frei haben mußte. Die Wappenfigur steht entweder ganz frei oder ist von einem Kreis, einem Ring, einem Viereck, Sechseck und so weiter umzogen und bequemt sich auch ohne solches Rahmenwerk in der Mehrzahl im äußeren Umriß der Kreisfläche an, so daß die meisten Figuren ohne einer Änderung ihres Konturs ganz lückenlos in ein Rund gesetzt werden könnten. Die Führung der Wappen ist sehr alt, aber woher die Japaner deren Gebrauch sich heimgeholt haben, ist noch in ein Dunkel gehüllt. Vielleicht ist ihr Wappenwesen ein ganz rein nationales Produkt oder durch irgend eine Vermittlung, auf irgend einem Wege aus Indien zu ihnen gelangt. Aus China, der Hauptquelle ihrer ganzen alten Kultur, stammt es sicherlich nicht, weil das Reich der Mitte niemals eine Heroldskunst besessen hat. Das japanische Familienzeichen ist wie das abendländische in der Familie erblich, kann aber nach Bedarf aus freien Stücken geändert werden, ist überhaupt an keine Verleihung gebunden. Während der Abendländer gewöhnlich nur ein einziges Wappen zu eigen hat, benützt der Japaner mehrere Wappenbilder, von denen allerdings nur eines als Hauptwappen (Kamon oder Jomon) angesprochen wird, während die anderen als Neben- oder Wechselwappen (Kaemon) eine geringere Stellung einnehmen, nicht bei offiziellen Gelegenheiten, sondern nur im privaten Verkehr zur Geltung gelangen. Ursprünglich wurden die Mon nur von dem Adel, den

„Kuge“ (Hofadel), „Daimyo“ (feudaler Grundadel) und „Samurai“ (Militäradel) allein geführt, später aber griff auch der „Hyakusho“ (Bauer) und „Shokunin“ (Handwerker), ja selbst der auf der niedersten Stufe der „ehrlichen“ Leute stehende „Shonin“ (Kaufmann) nach dem Mon, nachdem sich selbst die „Yakusha“ (Schauspieler) und die „Geisha“ (Sängerinnen) solche beigelegt hatten. Daß man selbst den Göttern und göttlich verehrten Nationalheroen persönliche Wappenbilder oktroyierte, darf uns bei der großen Vorliebe für den Gebrauch dieser Zeichen nicht überraschen.



Samurai, bekleidet mit dem wappengeschmückten Festkleide „Kami-shimo“ („Oben — unten“). Das Wappen zeigt die Figur einer gefüllten Pflaumenblüte von rückwärts gesehen: „Yae-ura-ume“

Es ist wohl selbstverständlich, daß im Wappenwesen des japanischen Volkes bei dessen inniger Liebe zu den Blumen und Blüten ihrer heimatlichen Flora, diese eine ganz hervorragende Rolle spielen. Während bei uns im Westen die imponierenden, kraftstrotzenden und stets kampfbereiten Figuren des Adlers, des Löwen, des Stieres und so weiter an der Spitze der Wappenfiguren stehen und von den hervorragendsten Familien in ihre Wappenbilder aufgenommen worden sind, erscheinen auf japanischem Gebiet als erste in den Reihen der Figuren Blüten und Blätter, kleine Vögelchen und Schmetterlinge — also die reinste „Damenheraldik“.

Die vornehmsten Wappen sind selbstverständlich jene der kaiserlichen Familie, der „Kozoku“, das „Kiku“ und das „Kiri mon“.

Das „Kiku mon“, richtiger „Kiku no hana mon“ (Chrysanthemumblüte-Wappen) zeigt Abbildung Seite 541. Diese Wappenfigur wird von der stilisierten Umrißzeichnung der Gold- oder Wucherblume (Chrysanthemum japonicum) gebildet, deren strahlenförmig um die inneren Scheibenblüten angeordneten Zungenblüten — sie gehört zur Klasse der Kompositen — dem Bild einer strahlenden Sonne sehr ähnlich sehen und deshalb auch

als Symbol der Sonne der Stammutter des kaiserlichen Hauses, der Sonnengöttin Amaterasu, als Mon beigelegt wurde.

Ursprünglich erschien das kaiserliche „Kiku mon“ nur achtblätterig, später sechzehnblätterig, siehe Abbildung b Seite 541, bis es endlich doppelreihig, als „gefüllte“ Blume in Verwendung trat (Abbildung a Seite 541).

In dieser bereicherten Form wird das Wappen als „Juroku yaegiku“, das heißt als sechzehnblätteriges, gefülltes Chrysanthemum (ju = 10, roku = 6, yae = doppelt, bei Blumen „gefüllt“) angesprochen, während Abbildung b Seite 541 bloß als „Jurokugiku“ bezeichnet wird.

Das kaiserliche „Kiku mon“ erscheint auf der kaiserlichen Standarte, golden auf rotem Flaggentuch und findet auch als Landeswappen, „Koku mon“, seine Verwendung. Das kaiserliche „Kiku mon“ wird auch von einigen Familien als Nebenwappen benützt, denen es im Laufe der Zeit von den Mikados als Auszeichnung verliehen worden war, so zum Beispiel von den Ashikaga, Kiogoku, Makino, Mori, So, Tamura, Tanabe und Uesugi und so weiter. Es gibt eine ganz stattliche Anzahl von Variationen des Kiku-Motivs — es sind in den neueren Wappenbüchern Japans zirka ein halbes Hundert nachweisbar — von denen hier eine, das „Senyo no Kiku mon“, das vielblätterige Chrysanthemum-Wappen (Sen = 1000, das heißt „viel“, yo = Blatt) auf Seite 541 zur Abbildung gelangt. Das Chrysanthemum, die japanische Aster, der in alter Zeit eine das Leben verlängernde Kraft zugeschrieben wurde, fand in ihren mannigfaltigen Spielarten auch bei den europäischen Blumenfreunden eine zahlreiche Gemeinde von Verehrern, wie es die alljährlich veranstalteten speziellen Chrysanthemum-Ausstellungen beweisen. In Japan spielt, wie dies wohl leicht begreiflich ist, die Kiku eine noch viel bedeutendere Rolle wie bei uns:

„Kigiku shiragiku
Sono hoka no na wa
Naku mo gana“.

(Hattori Ransetsu, 1654 bis 1707.)

(Gelbastern, Weißastern,
Von keinem andern Namen
Will ich etwas hören.)

Das „Kiku no sekku“, das Chrysanthemumfest, das letzte der fünf großen Feste (Go-sekku, go = 5) des Jahres, wird am neunten Tage des neunten Monats (nach alter Zählung), das ist am 9. Oktober gefeiert und finden um diese Zeit in den Tempelgärten, den kaiserlichen, Privat- und Handelsgärten Chrysanthemum-Ausstellungen statt, die von jedermann besucht und bewundert werden.

Das zweite kaiserliche Wappen, das „Kiri mon“, ist aus Blüten und Blättern der Paulownia imperialis gebildet (Abbildung a Seite 542) und zeigt dabei die Mitteldolde sieben, die beiden Nebendolden je fünf Blüten. In Be-

zug auf diese Anzahl der Blüten wird das kaiserliche Mon auch als „Goshichi no Kiri“ (go = 5, shichi = 7) angesprochen zum Unterschied von dem Mon „Go-san no kiri“, bei dem nur fünf und drei Blüten zu sehen sind. Das „Kiri mon“ wird ebenfalls von einer bedeutenden Anzahl von Familien infolge kaiserlicher Bewilligung als Nebenwappen benutzt, ebenso zahlreich sind aber auch die Variationen des Kiri-Motivs, worunter namentlich



a Juroku yaegiku = sechzehnblätterige gefüllte Kiku. b Jurokugiku = sechzehnblätterige Kiku. c Senyo no kiku = vielblätterige Kiku

jene mit scharf gezackten Blüten und Blättern — „Onigiri“ oder Teufelskiri (Oni = Teufel oder Dämon) — häufig in Verwendung stehen.

Ein in seiner Art reizendes und zugleich elegant wirkendes Motiv bietet dem japanischen Heraldiker die Glycine (Glycinia oder Wistaria chinensis), die in hängender Form, „Sagari-fuji“ (sagaru = hinabsteigen, fuji = Glycine) oder in aufwärts steigender Form, „Nobori“ oder „Agari-fuji“ (Noboru oder agaru = hinaufsteigen) zur Darstellung gelangt.

Die erstere Form zeigt Abbildung b Seite 542, das Wappenbild der alten, berühmten Kuge-Familie der „Fujiwara“ („Glycinenfeld“), die vom IX. bis



a Go-shichi no kiri = Kiri mit sieben- und fünfteiligen Dolden. b Sagari-fuji = hängende Glycinen. c Sasarindo = Gentiana mit bambusähnlichen Blättern

zum XII. Jahrhundert die ganze Regierungsgewalt in Händen hatte, auch später noch eine bedeutsame Rolle spielte und eine große Anzahl von hervorragenden Dichtern (Fujiwara no Kinto, F. no Mototoshi, F. no Toshinari, F. no Akisuke, F. no Ari-ie, F. no Sada-ie oder Teika, F. no Ietaka oder Karyu, F. no Masatsune, die Dichterin Murasaki shikibu und so weiter) ihrem Lande schenkte. Dem Fujiwara-Geschlecht entstammen auch die Go-sekke, fünf Familien (Ichijo, Konoe, Kujo, Nijo und Takatsukasa), aus denen die Kaiserinnen gewählt werden können; so ist die jetzige Kaiserin eine Ichijo, die Kronprinzessin eine Kujo.

Die Familien der Ando, Kato und Naito (siehe Abbildung Seite 538), ehemalige Daimyo, gehören ebenfalls diesem großen Geschlecht an, was schon im Namen bemerkbar wird, denn „Fuji" lautet im Chinesischen „to" (do) und führen dieselben wie das Stammhaus eine Fuji als Wappenbild. Auch die Samurai-Familie Ito, welcher einer der Macher des neuen Japans, Fürst Ito Hirobumi, angehört, führt die Nobori-fuji als Mon. — Abbildung c Seite 542 zeigt das Mon „Sasarindo", die Gentiane (Enzian) mit bambusähnlichen Blättern (Sasa = Kollektivname für die kleinen, nicht verholzenden Bambusarten, wie Arundinaria japonica und so weiter, rindo = Gentiane, Gentiana scabra). Dieses Wappenbild wurde von den Minamoto oder Genji („Quelle eines Flusses") geführt, jenem Geschlecht, das 1192 in den erblichen Besitz der Shogunatswürde gelangte. Viele Kuge-Familien führen ebenfalls das

gleiche Wappenbild, wie zum Beispiel die Ayanokoji, Fudjioji, Horikawa, Iwakura, Niwada, Takakura und so weiter. Dieselbe Figur, aber innerhalb eines Ringes stehend („Maru ni sasarindo"), wird von den Ishikawa, ehemalige Daimyo zu Kameyama in der Provinz Ise, als Hauptwappen benutzt.

Auch bei diesem Motiv gibt es sehr viele Variationen, hervorgebracht durch die Vermehrung und Verstellung der Blüten, Einsetzung in verschiedenes Rahmenwerk etc.

Die nächste Figur bringt nebeneinander gestellt drei fünfteilige Blüten zur Ansicht, die sich nur durch den äußeren Kontur ihrer Blütenblätter voneinander unterscheiden. Das glattrandige Blatt a repräsentiert die Pflaumenblüte, das eingezogene b oder eingekerbte b' die Kirschblüte und das zugespitzte Blatt c die Glockenblume, deren natürliche Form, nach einer japanischen Originalskizze gezeichnet, ebenfalls Abbildung Seite 545 zur Darstellung bringt.

Diese drei Fundamentalformen lassen uns in jeder noch so komplizierten Variation dieser Blüten sofort die Pflanzenart konstatieren, der die betreffende Variation zuzuweisen ist.

Die Pflaumenblüte „Ume no hana" (Ume = Pflaume, Prunus umc; hana = Blüte oder Blume) erscheint in Abbildung a Seite 545 in ihrer einfachsten Gestaltung und wird deshalb als „Hitoe-ume", einfache Pflaumenblüte, angesprochen (von Hitoebana = einfache Blume). Auf dem Kamishimo und den Ärmeln des Noshime der Abbildung Seite 539 erscheint eine gefüllte Pflaumenblüte von der Rückseite gesehen, „Yae-ura-ume" (Yae = doppelt oder gefüllt, ura = Rück- oder Hinterseite). Auch das Pflaumenblütenmotiv besitzt viele Variationen, was durch die große Vorliebe für diese Blüte erklärbar wird. In den älteren Poesien der Japaner ist die Pflaumenblüte, die bereits im Februar oft noch in Begleitung des Schnees erscheint, eine Favoritblume ersten Ranges, ein außerordentlich beliebtes Objekt, an dem fast jeder der Dichter und natürlich auch die Dichterlinge gut und schlecht herumgeverst hatten:

„Duftende Pflaumenblüten bei Nacht."

Der ganze Himmelsraum
Ist wie von Nebelduft erfüllt
Vom Duft der Pflaumenblütenpracht.
Drum will der Wolkenschleier nimmer weichen
Vom Mond der Frühlingsnacht."

(Aus dem „Shin-kokin" von Fujiwara no Sada-ie.)

Der nach seinem Tod unter dem Ehren-Titel „Tenjin" (Himmelsgott) göttlich verehrte berühmte Staatsmann, Dichter und Kalligraph, Patron der Gelehrten, Studenten und Schulkinder sowie der Schönschreibekunst, Sugawara no Michizane (844 bis 903), dichtete, als er durch die eifersüchtigen

Fujiwara gestürzt in die Verbannung ziehen und er im Garten von seinen vielgeliebten Pflaumenbäumen Abschied nehmen mußte, folgendes Tanka:

„O Pflaumenblüten!
Sendet mir eure Düfte
Im Weh'n des Ostwinds,
Und wenn auch fern der Herr ist,
Vergesset nicht des Frühlings."

Später legte man ihm in Anbetracht dieser seiner besonderen Liebe zu den Pflaumenblüten, sowie anderen Göttern und göttlich verehrten Heroen, ein spezielles Mon bei, genannt „Umebachi", Pflaumenblumentopf, das heißt Blumentopf in Form einer Pflaumenblüte (Ume = Pflaume, uekibachi = Blumentopf). Das Mon zeigt den Grundriß eines sechszylindrigen Blumentopfs, gebildet aus fünf Kreisen, die um einen kleineren Kreis gleich einer Pflaumenblüte angeordnet sind, eine häufig erscheinende Wappenfigur.

„Sakura no hana", die Kirschblüte (Prunus pseudocerasus) Abbildung b Seite 545, ist ebenfalls eine Favoritblüte des japanischen Volkes wie die Pflaumenblüte und weist in der Heraldik zahlreiche Variationen auf. Sehr hübsch ist zum Beispiel ein Nebenwappen der Sengoku, ehemals Daimyo zu Idzushi in der Provinz Tajima, das ein Neungestirn (siehe Abbildung Seite 537) aus Kirschblüten gebildet aufweist. Kirschblüten mit ausgezackten Blättern (Abbildung b' Seite 545 und 537) bezeichnet man auch mit dem Namen „Kadozakura" (Kado = Ecke, Winkel).

Wegen dem schnellen Abblühen der Kirschbäume gilt deren Blüte als ein Symbol der Vergänglichkeit und ruft ihr Anblick elegische Stimmung hervor:

„Yo no naka ni
Taete sakura no
Nakariseba
Haru no kokoro wa
Nodokeku aramashi."

(Ariwara no Narihira im „Kokinshu", 905.)

(„Wenn es hienieden
Die Kirschenblüten
Überhaupt nicht gäbe,
Wär unser Herz
Im Frühling immer heiter.")

(Übersetzung von Dr. Florenz.)

Die Kirschblüte dient auch oft als militärisches Emblem, siehe zum Beispiel die Flagge des japanischen Marineministers, wo der auf zwei Zickzackbalken aufgelegte Anker an Stelle des Ringes mit einer Kirschblüte geschmückt ist.

Die dritte Figur auf unserer Abbildung Seite 545 zeigt das „Kikyo mon", die großblütige Glockenblume (Platycodon grandiflorum). Sie wird von der

Familie Toki, ehemals Daimyo zu Numata in der Provinz Kodzuke — das Mon wird deshalb auch „Tokigikyo“ genannt — von den Uemura, ehemals Daimyo zu Takatori in der Provinz Yamato und von den Wakizaka, vormals Daimyo zu Tatsuno in der Provinz Harima als Nebenwappen benutzt.

Eine Glockenblume im Ringe „Maru ni kikyo“ sehen wir im Feldzeichen der Matsudaira zu Oshima, Abbildung a Seite 538, überhaupt eine sehr häufig



a Hitoe-ume = einfache Pflaumenblüte. b Sakura = Kirsche. b' Sakura mit gezackten Blütenblättern. c Kikyo = großblütige Glockenblume

vorkommende Wappenfigur. Weitere fünfblättrige Blüten bietet Abbildung Seite 546 und zwar a die „Karahana“ oder chinesische Blüte (Kara = China), b die „Tsuta no hana“ oder Efeublüte (Tsuta = Efeu), ferner c die „Nadeshiko“ oder Nelke (Dianthus superbus) und endlich d die „Kwa“ oder „Makuwa-uri“, die Melonenblüte (Cucumis Melo).

Die Karahana ist eine Phantasieblume — der Japaner bezeichnet derartige Figuren gern mit dem Ausdruck „chinesisch“ —, die auch vierblättrig als „Hanabishi“ oder Blütenraute (Hishi = Raute) und „Mutsu Karahana“ oder



a Karahana = chinesische Blüte. b Tsuta no hana = Epheublüte. c Nadeshiko = Nelke. d Kioa = Melonenblüte

sechsblätterige Karahana (Mutsu = 6) in Verwendung steht. Besonders die Hanabishi sind in ihren Variationen sehr zahlreich vertreten. So führt zum Beispiel die Samurai-Familie Nishi als Nebenwappen eine fünfblätterige Karahana, die Familie Arima, ehemalige Daimyo zu Maruoka in der Provinz Echizen, eine sechsblätterige Karahana im Ringe (Maru ni mutsu karahana), während die Goto, ehemals Daimyo zu Fukue in Hizen und die Matsumae zu Matsumae in Oshima auf Yezo eine „Maru ni hanabishi" als Wappen benutzen und so weiter.

Außer der „Nadeshiko", genannten Nelkenart kommt noch eine zweite unter der Bezeichnung „Sekichiku" (Chinesernelke, Dianthus chinensis) als Wappenfigur vor. Ganz eigenartig ist die Konstruktion der Zeichnung der Melonenblüte. Sie zeigt im Innern der Blüte eine Karahana, die von fünf sogenannten „Metallgriffen" (Kwan) umzogen ist. Diese Blüte wird von den Akimoto, ehemals Daimyo zu Tatebayashi in der Provinz Kodzuke und von den verschiedenen Familien des Geschlechts Ota oder Oda in den Provinzen Tamba und Yamato als Jomon oder Hauptwappen geführt.

Sehr ähnlich mit diesem Motive ist eine Figur, „Mokko" genannt, bei der aber außen und innen nur je vier Blätter erscheinen. Die Bedeutung dieses Mon ist nicht ganz sicher aufgeklärt; vielleicht soll die Figur den stilisierten Durchschnitt einer Baummelone vorstellen.

Daß in der japanischen Heraldik unter den Blüten die des Pfirsichs (Momo), der doch sonst sehr beliebt ist, keine Aufnahme gefunden hat — ich kenne wenigstens keine Darstellung eines derartigen Mon — ist jedenfalls seltsam. Zwar findet auch die Apfelblüte (Ringo no hana) keine Vertretung,



a Botan = Päonie. b Maru ni chigai-kakitsubata = sich kreuzende Irisblumen im Ringe. c Mitsu yose-ran no hana = drei aneinandergelegte Orchisblüten. d Kaji no hana = Papiermaulbeerbaumblüte. e Yae-tessen = gefüllte Clematis. f Aoiguruma = Malvenrad. g Asa no hana = Hanfblüte

während die Birnenblüte (Nashi no hana) in einem der Wappenbücher vereinzelt nachzuweisen ist.

Nun folgen zum Schluß in Abbildung Seite 547 noch einige Blüten, die durch ihre eigenartige Formation als Wappenbilder interessant sind.

Abbildung a Seite 547 zeigt die „Botan“, die Päonie (Paeonia Moutan), von der mannigfache Varianten im Gebrauch stehen. Die ehemaligen Daimyo Tsugaru zu Hirosaki und Kuroishi in der Provinz Mutsu führen das vorliegende Muster als Hauptwappen.

In Abbildung b Seite 547 erblickt man eine Zusammenstellung von zwei sich kreuzenden Irisblumen (Iris laevigata) im Ringe, „Maru ni chigai-kakitsubata“ (chigai = kreuzen, kakitsubata = Iris), das Mon der Kuge-Familie Mibu.

Abbildung c Seite 547 bringt drei aneinander gelegte Orchisblüten „Mitsu yose-ran no hana“ (Mitsu = 3, yose = aneinandergelegen, ran = Orchis) zur Darstellung. Die drei Blüten bilden zusammen ein Rund.

Abbildung d Seite 547 zeigt das Mon „Kaji no hana“, die Blüte des Papiermaulbeerbaums (Broussonetia Kajinoki), das keine weiteren Variationen besitzt; die Blätter dieser Pflanze finden dagegen eine ziemlich reichlichere Verwendung.

In Abbildung e Seite 547 erscheint eine gefüllte Blüte der Waldrebe (Clematis florida) „Yae-tessen“ (Tessen = Clematis), die ebenfalls einige Varianten besitzt.

Abbildung f Seite 547 zeigt ein Mon, gebildet aus den Blüten und Blättern der Malve (Althaea rosea), von den Japanern „Aoi“ genannt, die zu einem Rade („Kuruma“) formiert sind. Das Mon wird als „Aoiguruma“ angesprochen. Drei solcher Malvenblätter allein in einem Ring, die Spitzen der Blätter aber nach innen gekehrt, geben das oft gesehene „Aoi go mon“, das „ehrwürdige Malvenwappen“, das Familienzeichen der Shogune aus dem Hause Tokugawa, der III. Minamoto-Dynastie, die von 1603 bis 1867/68

das Reich beherrschten, nachdem die Kaiser zu bloßen Puppen herabgesunken waren.

Die letzte Abbildung g Seite 547 bringt das Mon „Asa no hana", die Hanfblüte (Cannabis sativa) mit acht geradlinigen Blättern. Das Blatt des Hanfes, „Asa no ha (Ha=Blatt) ist als Wappenfigur eine seltsame Bildung; es gleicht vollkommen unserem sechsstrahligen, facettierten Stern.

* * *

Es wäre ja sicherlich sehr interessant, auf die verschiedenen Varianten der hier im Bilde vorgeführten heraldischen Motive aus der japanischen Flora noch etwas näher einzugehen, aber die Sache würde denn doch etwas gar zu großen Raum beanspruchen. Wer sich speziell für diesen exotischen Gegenstand interessieren sollte, findet in meinem Werke „Japanisches Wappenbuch — Nihon moncho", Wien, 1906, eine ziemlich reichliche Auslese japanischer Wappenmotive, die namentlich für unsere moderne Kunstrichtung nicht ohne Wert sein dürften.

Die hier vorgeführten Wappenbilder aus dem Lande des Sonnenaufgangs wird der Leser schon öfter einzeln oder in Gruppen, auch als sogenanntes Streumuster auf japanischen Stoffen, Buntpapieren und so weiter bemerkt haben, ohne vielleicht zu ahnen, daß er Familienzeichen vor sich hat, von denen jede Formation eine eigene, festgesetzte Bezeichnung trägt. Es würde mich freuen, wenn durch diese kurzgefaßte Übersicht über die Blumen und Blüten in der japanischen Heraldik einiges Interesse für diesen Zweig der japanischen Dekorationskunst geweckt würde.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

ALBERTINA. Eine neue Spezialausstellung aus den unerschöpflichen Beständen der Albertina führt dem Publikum 179 Bildnisse vom XV. bis in die Mitte des XIX. Jahrhunderts vor. Kustos Dr. Meder hat sie mit zweierlei Rücksicht ausgewählt, auf das Interesse der dargestellten Person und auf die Meisterschaft des Künstlers. Gleich der erste Blick hat übrigens den Eindruck einer fortschreitenden Kunstentwicklung. Von den frühen italienischen Profilen, die nach Reliefs gezeichnet scheinen, streift er zu den breit hingewischten, tonig wirkenden Venezianerköpfen, der dünne niederländische Silberstift weicht der markigen Feder Albrecht Dürers, dann tritt das liebenswürdige Rötel-Jahrhundert in seine Rechte, dann der sorgfältige Bleistift oder Aquarellpinsel des Vormärz und so fort. Natürlich können gewisse intime Kapitalstücke der Albertina bei einer solchen Schau nicht fehlen. Die berühmten Dürer, darunter sein Kaiser Max, seine tändelnd hingeschriebene „meine Agnes" oder das verlorene Profil seines Bruders, dieses dünne, scharfe Liniengespinst, das ein Hokusai bewundert hätte. Von François Clouet sieht man unter anderem den Kardinal Coligny, ganz in lebendiger Rötelstimmung. Von Rubens eine entzückende Edeldame, wo der Zinnober seiner Gemälde durch Rötelpointen ersetzt ist, dann jenen vielgalanten Buckingham (aus Scribes „Glas Wasser") und ein bis zur Satirik geistreiches Profil der gefeierten Maria von Medici, feist und mikrocephal wie eine spätrömische Kaisergemalin. Bei Van Dycks Kreidezeichnung des Kaspar Gevartius fällt einem

sofort Kriehuber ein; der muß sich diese Art von Konterfeis genau angesehen haben. Holbein, Rigaud, Cornelis Visscher, Roslin, Pesne, Liotard und so fort, keiner der großen Porträtbeliebten fehlt. Watteau ist überaus reizvoll in seinem Abbild des jungen chinesischen Attachés T'sao, der wie ein Bernardin de St. Pierrescher Romanheld dasitzt. Fragonards Tochter, das entzückende Aquarell, wäre ein Bissen für das Hotel Drouot; wir bieten einstweilen 60.000 Franken. Köstlich ist eine Buntstiftdame von Liotard, deren schwarze Spitzensäumchen sich gar pikant machen, dann von Isabey seine eigene Frau, in düsterer Aufdonnerung doppelt pikant. Füger zeichnet die schöne Gräfin Fries in Tusche, Ranftl aquarelliert sein „Mutterl" mit gar herzhafter Farbigkeit. Der virtuose Bleistift des Vormärz bekundet sich an Danhausers Selbstporträt, das so an Heine erinnert, und an der leicht hinskizzierten Schönheit seiner Mutter, aber auch an Kraffts Radetzky-Skizze. Und dazu etwas Lebensgroßes für die Literaturgeschichte, wie Grillparzers Jugendbildnis, 1820, von Scheffer von Leonhardshoff. Bis in die Moderne herein setzen sich diese Bildnisse fort. Ein Damenbildnis von William Strang ist ein Musterbeispiel von modernem Holbein, Londoner Gepräges. Und von Böcklin ist gar ein Sepiaporträt Gottfried Kellers, von 1889, vorhanden, gewiß eine Doppelrarität. Aus dem Kaiserhaus ist eine kleine Galerie zusammengestellt durch die Jahrhunderte hinauf. Bei Pompeo Battonis (auf einem alten Stich lasen wir einmal drollig orthographiert: „Bombeo Battoni") Kreide-Doppelbild Josef II. und Leopold II. möchten wir auf dessen großes Ölgemälde gleichen Inhalts beim Grafen Karl Lanckoroński hinweisen. In diese Reihe fällt das übergediegene Miniaturbild des Gründers der Albertina, von Isabey. Kaiser Franz Joseph I. interessiert ganz besonders in seinem ersten nach der Thronbesteigung gemachten Bildnis in Bleistift von Prinzhofer, das den ganzen Reiz der Knospenzeit ausstrahlt. Und selbstverständlich fehlt auch das liebreizende Jugendbildnis der Kaiserin Elisabeth, von Raab, nicht. Und dann diese Miniatur einer Miniatur: Kaiser Franz, von Fendi. Und diese ergreifende Todesidylle: der Herzog von Reichstadt auf dem Totenbett, von Johann Ender. Manche der Miniaturen haben für unser Gefühl noch einen ganz zeitgeschichtlichen Reiz, es atmet noch Gegenwart darin. So ist das Jugendporträt des Erzherzogs Albrecht, noch mit blondem Haar und Bart, oder Benedeks Jugendbildnis, von Prinzhofer. Die Reihe schließt mit einem zierlichen Aquarell Ottokar Walters, das den Kaiser mit dem Erzherzog Franz Ferdinand darstellt. Die Direktion der Albertina macht sich in der Tat um alle Kunstfreunde verdient, indem sie ihnen so mühelose und genußreiche Blicke in die Intimitäten der Kunstgeschichte gewährt.

EINE MODERNE KIRCHE. Am 8. Oktober ist die großartige Anlage der Heil- und Pflegeanstalten des Landes Österreich unter der Enns, für Geistes- und Nervenkranke, eröffnet worden. Erzherzog Franz Ferdinand erschien persönlich zur Schlußsteinlegung der neuen Kirche, welche die neue weiße Stadt „am Steinhof", auf dem Hügel über Baumgarten (XIII. Bezirk), krönt. Es ist wirklich eine aus dem Boden gezauberte Stadt von 60 Gebäuden auf einem Areale von 1,430.000 Quadratmeter mit 142.000 Meter Straßen und Wegen, 9000 Meter Wasserleitung, 100.000 neu versetzten Bäumen, 306.000 Quadratmeter Rasen und Wiesen und so weiter. Alles Ähnliche in der Welt ist dieser Anstalt unähnlich, denn sie läßt alles weit hinter sich. Die Anlage rührt von Otto Wagner her, die Ausführung ist bauamtlich, bloß die Kirche hat der Entwerfer selbst gebaut. Wagners Ideen zum modernen Kirchenbau sind seit seinem platonischen Projekt für Währing (1898, Sezession) bekannt und haben sich seither auch im Ausland durchgesetzt. Baudots St. Jean de Montmartre, voriges Jahr vom Erzbischof von Paris geweiht, ist so gebaut. Und in Great Varley bei London hat Reynold Stephens eine förmlich ultrasezessionistische Kirche errichtet, die selbst vom Londoner Erzdechanten Sinclair begeistert gelobt wird. Das Modell für Otto Wagners neue Kirche war 1905 in der Sezession ausgestellt, der Bau wurde ungemein rasch geführt. Er kostete bei durchaus echtem Material 575,000 Kronen. Die Anlage ist einfach; ein lateinisches Kreuz mit sehr kurzen Armen, von einer überhöhten Kuppel gekrönt, deren intensive Vergoldung wie die Flamme eines Leuchtturms in

die Ferne strahlt. Die Wände sind außen mit dünnen weißen Marmorplatten belegt, benagelt könnte man sagen; alles Metall ist Kupfer, auch das Eisen steckt in Kupferhülsen. Die Fassade zeigt vier schablonenwidrige Säulen, die ein großes Vordach durchsetzen und Engelfiguren (von Schimkowitz) tragen, über dem Tor ein großes Lünettenbild (Gottvater zwischen Heiligen und Adam und Eva thronend) von Kolo Moser, die Ecken sind turmartig entwickelt mit interessanten Bekrönungen (Sitzfiguren St. Leopold und St. Severin, von Luksch). Sonstiger Schmuck des Äußeren höchstens eine Abwechslung von goldenen Kränzen und Kreuzen im Fries. Dabei ist jedes Detail so eigen empfunden und selbständig gebildet, auch die Behelfe (wie die Annagelung der Marmorplatten) so von heute, daß das Auge reichlich beschäftigt wird. Das Innere ist weiß, unten Marmorplatten, oben Putz. Das Verhältnis ist 1 : 1, ebenso breit als hoch, so daß der Blick des Eintretenden gleich das Ganze umfaßt. Die Decke ruht fast nur auf vier starken Doppelpfeilern; eine Kirche ohne Wände, könnte der Konstrukteur alten Schlages sagen. Die Zierkuppel, die den Raum nach oben abschließt, schon um die Akustik nicht in den „Schlauch" zu verflüchtigen, hängt an der oberen Konstruktion als einfaches Gefüge von vergoldeten Eisenrippen, zwischen welche die Rabitzplatten eingehängt sind. Sie gesteht dies übrigens ehrlich ein, indem sie oben vier schmale Breitfenster mit farbigen Symbolen der Evangelisten nach dem oberen Kuppelraum öffnet. Der Raum erscheint weit größer als er ist, dabei ungemein luftig und taghell. Zwei mächtige, dreifache Fenster an den Wänden rechts und links sind mit ganz helltonigen Glasmosaiken von Moser belebt. Die Szenen stellen einen Zug von Heiligen vor, der sich dem Hochaltar zu bewegt und mit dem Kolossalmosaik an der Wand hinter diesem zusammenstimmt, vielmehr zusammenstimmen würde, wenn man dieses Hauptbild nicht nachträglich Moser aus der Hand genommen und Ederer übertragen hätte. Dieser ist der Arbeit leider keineswegs gewachsen. (Es besteht dermalen die Hoffnung, daß doch noch Moser auch dieses Bild machen wird, für das seine ungewöhnliche stilistische Eignung ihn vorbestimmt erscheinen läßt.) An weiterem Wandschmuck sind einige eingefügte Bilder Jettmars zu vermerken. Kabinettstücke moderner kunstgewerblicher Erfindung und Ausführung sind Hochaltar und Kanzel; hauptsächlich aus Goldbronze, Altartisch und Schranken aus weißem Marmor. Farbige Glasflüße sind edelsteinartig verwendet, am Hochaltar auch farbige Bronzefiguren betender Engel (Schimkowitz) in strengem Reliefstil. Praktischen Anforderungen ist mit Wagnerscher Gewissenhaftigkeit Rechnung getragen. Sehen und Hören ist tadellos, alles Sanitäre sorgsam beachtet, auch das Keimfrei-Erhalten, die Vorrichtungen zur Reinhaltung. Ein Rettungszimmer ist vorhanden, ja selbst das Weihwasserbecken ist aseptisch, denn es hat fließendes Weihwasser. Der Fußboden senkt sich gegen den Hochaltar hin, um das Sehen der heiligen Handlung zu erleichtern. Die Bänke für (800) Patienten sind eigens so eingerichtet, daß das Wartepersonal bei irgendwelchem Zwischenfall sofort eingreifen kann. Die Orgel mit vollständig sichtbarem Pfeifenwerk klingt gewaltig, die Sprechstimme mit vollkommener Klarheit. Der Akustik wegen sind alle Ecken und Kanten abgerundet und die Wandflächen durch senkrechte Furchung wellenförmig gestaltet, so daß der Schall vollständig zerstäubt wird und gleichmäßig überall hingelangt. Die Kirche, die bei allen Beteiligten den größten Beifall fand, ist jedenfalls ein großer Erfolg und für den ferneren Kirchenbau, nicht nur in Wien, von grundlegender Bedeutung.

KÜNSTLERHAUS. Der Herbst hat wieder das gewohnte Leben in dieses Haus gebracht und mancherlei Merkwürdigkeiten sind da zu sehen. Das künstlerisch Hervorragendste ist die aus Wiesbaden hieher gelangte Wanderschau von Plastik Albert Bartholomés. Sogar sein Monument „Aux Morts" vom Père Lachaise ist hier in Gips vollständig zusammengestellt, sogar mit Nachahmung der Bodengestalt. Die Einzelheiten desselben sind schon in der Sezession nach und nach bekannt geworden. Daß es beim Publikum einen großen Erfolg hat, merkt man schon an den mancherlei Reduktionen und Varianten der einzelnen Figuren oder Gruppen, die in Bronze und Marmor für den Handel bestimmt sind.

Bartholomé ist jedenfalls ein vornehmer Künstler, und zwar ein echt plastischer Plastiker, der nämlich auf keinen malerischen oder gar impressionistischen Effekt ausgeht. Er hält den Stil mit Überzeugung fest und steigert ihn sogar ins Knappste, so daß einzelne seiner letzten weiblichen Akte — meist mit einem starken Bewegungsmotiv — schon fast an die archäologische Formel Aristide Maillols erinnern. Diese Richtung hat den Künstler neuestens augenscheinlich beeinflußt. Daß er dem breiteren Publikum trotz seiner ernsten Kunstauffassung so zusagt, liegt gewiß zum Teil an seinem empfindsamen Zug von familienhafter Novellistik, aber auch an einer karessierenden Anmut, wie sie am urbildlichsten das bekannte Mädchen mit der Kußhand vom „Monument" hat. Und dann — dies spielt unstreitig mit — ist er Zeitgenosse Rodins. Die Leute, die vor Rodins Wüstheit erschrecken, können zu Bartholomé flüchten, was noch immer keine Blamage ist. In seiner Ausstellung sieht man dann noch mancherlei. Die weiblichen Rückenakte, deren Spezialist er geworden, in auserlesenen Exemplaren; auch als Brunnen arrangiert. Auch Reliefs und einige gute Büsten. — Im ersten Stock des Künstlerhauses ist vor allem eine kunstgeschichtliche Merkwürdigkeit allerersten Ranges ausgestellt: die Originalaufnahmen des Malers Alphons L. Mielich aus dem Wüstenschloß 'Amra, diese kostbare Ausbeute des wissenschaftlichen Beutezugs, den Professor Alois Musil in jenes arabische VIII. Jahrhundert unternahm. Die Wiener Akademie der Wissenschaften hat kürzlich das große Werk „Kuṣejr 'Amra" darüber herausgegeben — der Wiener Bankier Salo Cohn trug die Kosten der Expedition und Publikation — ein schönes Denkmal österreichischer Initiative, wie sie in privaten Kreisen immer wieder vorkommt. Die kunstwissenschaftliche Würdigung des überraschenden Ergebnisses hat nicht an dieser Stelle zu erfolgen. Es sei bloß Professor Strzygowskis Wort angeführt: „'Amra füllt eine klaffende Lücke in der Kunstgeschichte." Diese Kunst kommt von Antiochia her, aus der ersten Zeit des Bildersturms, und beweist, daß dieser sich nur gegen die christlichen Historien richtete, die tendenzlos schmückende Figurenkunst aber ungekränkt ließ. Der Grazer Gelehrte nennt 'Amra „das erste Denkmal ohne Anschluß an den vorgefundenen christlichen Bestand, eine einheitliche Schöpfung, die unangetastet durch alle die Jahrhunderte auf uns gekommen." Die Mielichschen Aquarellaufnahmen, die Originale für 42 Farbentafeln der Publikation, sind unter großen materiellen Schwierigkeiten zu stande gekommen, geben aber einen sehr guten Begriff vom Bau und malerischen Schmuck. Auch ein zweites solches Wüstenschloß, aṣ-Ṭûba, das aber keine Malereien hat, wurde besucht und skizziert. Ein drittes ist jenes Mśatta, dessen Fassade jetzt im Berliner Museum zusammengestellt ist. Verwehte alte Kultur; Wunder des „Zauberers Salomon", dem die Benî-Ṣaḫr sie zuschreiben, wie unser Mittelalter so manches dem Zauberer Virgil. — Im Hauptsaal hat man des Gedächtnis des diesen Sommer verstorbenen Malers Ladislaus E. Petrovits durch eine Ausstellung geehrt. Er kam von jener Zimmermanngruppe her und gemahnt am meisten an Karl Hasch, der freilich ihr Geringster war. Wer erinnert sich nicht an seine knorrigen Eichen und gelben Herbstfarben, die im Künstlerhaus nie fehlten? Ihm mangelte die Stimmung, er sah nur die Rinde der Sachen. Immerhin kommen günstigere Stunden vor und es gelang ihm dann eine Wolkenstudie (für die Moderne Galerie erworben) oder ein Waldrand, ein Wehr in Mödling, das gar nicht zu verachten. Als Rudolf Alts Neffe nahm er auch von daher Anregungen auf; so in dem großen Interieurbild, das sein eigenes Heim darstellt, ganz vollgehängt mit seinen eigenen goldgerahmten Bildern. Petrovits war übrigens ein nützliches Mitglied der Künstlergenossenschaft, bei allen Festen war er ein Hauptdekorateur. Wenige dürften wissen, daß die Wiener Annoncensäulen seine Anregung sind; er hat auch unzählige Plakate gemalt. — Endlich hat in einem Saal der Münchener Professor Charles J. Palmié eine Sonderausstellung. Es sind meist flüchtigste Impressionen, andeutungsweise und ziemlich fabriksmäßig gegeben. Zwei oder drei sind vortrefflich („Sonniger Hang" das Beste). Dann sieht man aus seiner vorletzten Epoche einige Münchener Veduten mit krausem Nebelspuk; auch von diesen hat die Moderne Galerie ein Muster erworben. Weiter in seine Vergangenheit hat Palmié nicht zurückgegriffen und das ist gut. Er hatte eine

Epoche von Vedutenfabrikation aus Böhmen und Sachsen in stets demselben Grün und Rot, ja demselben großen Quadratformat, das schon ganz Schablone war.

HAGENBUND. Die XXXIII. Ausstellung des Hagen enthält 247 Nummern und ist recht unterhaltend. Es sind sogar vortreffliche Sachen zu sehen und gleich kabinettweise. Ferdinand Michl und Franz Simon schicken aus Paris eine Flut hübscher kleiner und größerer Sachen; farbig, tonig, schwarz-weiß, graphisch, Pastelle, Landschaft, Figur, Stimmung. Feine Kleinmeister moderneren, wo nicht allermodernsten Schlages. Dann ragt Slavicek hervor mit einigen großen und einer Menge kleinen Landschaften. Er ändert jetzt seine Handschrift und kommt in ein wuchtiges Geben hinein, bei tiefen Griffen in die Farbe. J. V. Krämer hat wieder exotische Studienreisen gemacht, mit Fieber und anderen Abenteuern gewürzt. Diesmal war es unser Okkupationsgebiet, was ihn reizte, es auf koloristische Probleme hin anzuschauen. Einige dieser Bilder sind ganz hervorragend. In einem Kabinett ist Marianne Stokes, die steirische Engländerin (geborne Preindelsberger), allein mit sich selbst. Sie geht bekanntlich dem Mirakulosen nach, das sie auf Genremotive von heute pfropft. Gari Melchers hat ihr einiges vorempfunden. Sie ist eine geschickte Dame, die zierlich arbeitet. Mannhaft und ernst ist die Porträtkunst Zwintschers (Dresden), etwas trocken gegeben ein lebensgroßer Jünglingsakt. Von den ständigen Hausgeistern des Hagen fehlt keiner; nennen wir Kuba, Barth, Bauriedl, Roth, Kalvoda, Luntz, dann die gewissen Anarchisten aus Prag und Krakau. Uziemblo scheint übrigens schon geneigt, sich von der Kultur belecken zu lassen. Neue Kraftprobenlieferer sind der Krakauer Bulas und der Prager Vacatko, dessen lebensgroße Akte von Ringern und dergleichen die Palette sprengen. Stemolak, Barwig und andere haben gute Plastik.

KLEINE NACHRICHTEN

ZUR BAUGESCHICHTE DES STIFTES KLOSTERNEUBURG.* Endlich beginnt es in der Geschichte der Barockkunst Österreichs etwas heller zu werden. Allmählich werden sich dann wohl auch weitere Kreise bewußt werden, daß man die späte Barockkunst Österreichs nicht immer nur mit dem französischen Rokoko vergleichen darf— wobei man dann feststellt, daß sich die österreichischen Formen nie zur Leichtigkeit der französischen aufgeschwungen haben —, sondern man wird erkennen, daß in Österreich ein ganz eigener Stil, entsprechend ganz eigentümlichen Staats- und Kulturverhältnissen, entstanden ist, wenn auch in anderem Sinn, als Albert Ilg sich seinerzeit dachte. Die Schrift, auf die hier kurz hingewiesen werden soll, hat das große Verdienst, gerade den Zusammenhang der baulichen Entwicklung mit den erwähnten großen Verhältnissen deutlich zu zeigen. Wer die großartigen Barockklöster, an denen gerade auch Niederösterreich so reich ist, vor sich auftauchen sieht, der denkt wohl zunächst nur an den Reichtum der alten Stifte und an die Prunkliebe der Zeit, die dann eben auch die geistlichen Kreise ergriffen habe. In allen Handbüchern steht es zu lesen, daß die „Kaiserzimmer" dieser Stifte wohl mehr ein „Vorwand" für die Prunk- und Baulust der Äbte waren. Hie und da mag ja ähnliches mitgespielt haben, aber wenn wir die einzelnen Fälle untersuchen, scheint es sich doch anders verhalten zu haben; ich möchte hier kurz erwähnen, daß die Baulust des XVIII. Jahrhunderts allerdings zum Teil in dem Empfindungsleben des echten Grandseigneurs beruhte, aber doch auch in anderen Motiven. So wissen wir von dem Fürsten Adam Liechtenstein, dem Erbauer der großartigen Paläste in Wien, daß er in seiner Bautätigkeit vor allem ein Wohltun sah, aber ein Wohltun nicht für Faulenzer, sondern für tätige Leute, die dadurch Arbeit erhielten. Wir müssen auch bedenken, daß Mitteleuropa nach Überwinden der Folgen des Dreißigjährigen Kriegs und der Türkengefahr sich in einem mächtigen wirtschaftlichen

* Dr. Wolfgang Pauker: „Donato Felice von Allio und seine Tätigkeit im Stift Klosterneuburg" (Beiträge zur Baugeschichte des Stiftes Klosterneuburg).

Aufschwung befand, der ein Festlegen des Überschusses für dauernden Genuß nicht nur gestattete, sondern den damaligen — vielleicht nicht so unrichtigen — Anschauungen gemäß, geradezu forderte. Auch die preußischen Könige übten auf ihre reichen Untertanen einen mehr oder weniger starken Druck aus, damit sie einen Teil ihres Reichtums in Baulichkeiten anlegten, deren schöne Erscheinung ja auch andere erfreute. Auch mochte in solchen Fällen schon die Absicht mitsprechen, maßlose und für das Gemeinwohl nutzlose, wenn nicht schädliche Geldansammlung zu verhüten. Diese Absicht mochte, wie Professor Pauker andeutet, gerade auch den Klöstern gegenüber vielfach und in oft übertriebener Weise zur Anwendung gelangen; der Staat, dessen Allmacht in dieser Zeit ja bereits begann, mutete den kirchlichen Anstalten wohl auch mehr zu als sie wirklich tragen konnten und wirkte dadurch und durch die damit verbundene Verweltlichung der höheren geistlichen Würdenträger und nicht ohne Absicht sogar auf die innere Entwicklung der kirchlichen Anstalten zersetzend ein. Gerade die Abschnitte, die diese kulturgeschichtlichen Fragen behandeln, sind bei Pauker außerordentlich fesselnd zu lesen.

Nun kommt aber bei nicht wenigen Klosterbauten und insbesondere beim Stift Klosterneuburg hinzu: sie sind tatsächlich als kaiserliche Residenzen geplant worden.

Pauker weist ganz überzeugend und überall auf Grund urkundlichen Materials aufs genaueste nach, wie Klosterneuburg förmlich gegen den Willen des Stiftes zu einem Prachtbau wurde. Zuerst wollte man nur eine verhältnismäßig bescheidene Erneuerung und Vergrößerung des alten Baues vornehmen — die Pläne Prandauers aus dem Jahre 1706 sind noch erhalten —, dann ließ der Klosterneuburger Prälat Ernest Perger, ein sehr frommer und fast asketischer Mann, jahrelang die Pläne überhaupt ruhen. Erst 1730 erhält Donato Felice von Allio den Auftrag, neue Pläne zu entwerfen; in demselben Jahre veranlaßt aber bereits Graf Althan, der oberste Chef des Hofbauamtes, nach einem Besuch des Kaisers eine weit großartigere Ausgestaltung des Baues, der zugleich eine wirkliche Residenz des Kaisers werden sollte. Bei dieser Verbindung von Kloster und Fürstensitz an das Vorbild des Escorial zu denken, liegt wohl nahe, besonders unter Karl VI., der ja früher spanischer König gewesen war.

Wie die Wandlungen vom eigentlichen Klosterbau in den kaiserlichen Klosterpalast vor sich gingen, wie der Bau dann nach Vollendung kaum eines Viertels 1755 eingestellt und erst 1836 bis 1842 notdürftig abgeschlossen wurde, ist an der Hand zahlreicher Pläne und Urkunden recht deutlich gemacht; es wird auch kaum einen anderen Bau geben, bei dem so viel künstlerisches und wissenschaftliches Material erhalten ist. Es wiedergefunden und der weiteren wissenschaftlichen Benützung übergeben zu haben, ist aber Verdienst des gelehrten und dabei für die Sache warmfühlenden Verfassers sowie des früheren und des gegenwärtigen Prälaten, die ihn bei der Arbeit und Herausgabe weitgehend unterstützten.

Wenn bei der ganzen Untersuchung, die uns so viel des allgemeinen Interesses bietet, dann auch noch der in letzter Zeit so viel umstrittene Meister Allio zu seinem Recht gelangt, so müssen wir auch dieses Ergebnis schon der wissenschaftlichen Wahrheit wegen mit Freude begrüßen. Wahrscheinlich war Ilg im Irrtum, wenn er Allio dem älteren Fischer von Erlach und Hildebrandt als gleichwertig an die Seite stellte; aber jedenfalls ist Allio nicht nur ein besserer Baumeister — man wollte ihn sogar zu einem schlechteren machen —, sondern ein wirklich entwerfender Künstler, dessen allmählich entstehende und wechselnde Entwürfe wir nun verfolgen können. Wie weit ihn andere Meister im allgemeinen und im besonderen im Klosterneuburger Falle beeinflußt haben, wird weitere Forschung wohl noch klären. Auf jeden Fall haben wir jetzt einen sicheren Ausgangspunkt gewonnen, und einen Künstler zu verfolgen, der die große Stiege Klosterneuburgs geschaffen hat, ein Werk, das selbst den renaissancebegeisterten Burckhardt zur Bewunderung hinriß, lohnt schon der Mühe.

Wir wollen nur hoffen, daß die „Beiträge zur Baugeschichte des Stiftes Klosterneuburg“, die nun so glücklich begonnen haben, in nicht zu ferner Zeit ihre Fortsetzung erhalten.

Dreger

ZUR GESCHICHTE DER ÖLMALEREI. Eines der interessantesten Kapitel menschlicher Kultur bietet sich dem Studium dar, wenn sich die Wissenschaft gegenüber der Kunst in einem Verhältnis wie der Arzt zum Patienten befindet.

Gleichwie ein vollkommen gesunder Mensch ohne jeglichen ärztlichen Beistand leben und alt werden kann, so gibt es auch eine naiv schaffende, klare, vom Herzen kommende und zum Herzen sprechende Kunst, die keiner wissenschaftlichen Lehre bedarf.

Doch schon allein die materiellen Umstände und Forderungen, sowohl des Lebens als auch der Kunst vermannigfaltigen sich ins Unermeßliche und mit ihrer Vermehrung steigert sich der Zwang zur streng folgerichtigen Verwendung der gebotenen Mittel. Die durch Erfahrung gewonnenen Wahrheiten ordnen sich zum wissenschaftlichen System.

Durch Tradition erhalten und verbreitet, wird alles, was es in der Kunst Übertragbares gibt, zum Gemeingut von Generationen von Fachgenossen.

Leider reißen jedoch die Fäden der Tradition nur zu häufig; vielleicht noch häufiger werden sie aus Bequemlichkeit, ja aus Mißachtung freiwillig fallen gelassen. Vielfach finden wir das Aufgeben mündlicher und schriftlicher Überlieferung durch das Schlagwort vom „herrschenden Individualismus" beschönigt. Doch „Das Unzulängliche, hier wirds Ereignis".

Bei manchem Einsichtigen regt sich das Bedürfnis, die halb oder ganz vergessenen Quellen der Kunstpraxis und ihre literarischen Sammelbecken wieder vom Schutte zu befreien. Einer hievon ist der Übersetzer und Herausgeber der „Materials for a History of Oil-Painting"*, und zwar jenes Teiles, mit dessen Veröffentlichung der Verfasser, Sir Charles Lock Eastlake, noch selbst begonnen hat.

„Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?" hören wir schon manchen ausrufen. Freilich ist die Kultur- und Kunstperiode, in der die „Materials" sorgsam zusammengetragen und kritisch beleuchtet wurden, dem Gedächtnis unserer Kunstbeflissenen ziemlich entschwunden. Es war die Zeit Sir Robert Peels (dem das genannte Werk zugeeignet ward), des unvergeßlichen Richard Cobden und der für England so bedeutsamen Anti-Cornlaw-League. Wer will heute im täglichen Leben noch so weit zurückdenken?

Ein reger Eifer zeigte sich um diese Zeit bei englischen Kunstforschern und Kunstkennern, das Quellenstudium auf dem Gebiet der Kunst zu fördern. Neben Eastlake sei nur an die treffliche Mrs. Merrifield erinnert und an den jüngeren Hendrie, der seinen Landsleuten die Schedula diversarum artium des Theophilus erschloß. Die kunstwissenschaftlichen Arbeiten solcher Autoren zeigten ihren lebendigen Einfluß noch lange nachher, so daß zum Beispiel in ihrem Sinne, durch ihre Anregung und Förderung besonders in der Reformperiode der Sechzigerjahre auf dem Kontinent manche Werke der gleichen Tendenz entstanden. Damals war wieder eine Epoche zu verzeichnen, da die Wissenschaft sich erbot, mit ihren tonischen Mitteln einzugreifen und die erschlafften Bewegungen der Weiterentwicklung der Kunsttechnik aufs neue anzuregen. Die Wissenschaft ist in solchen Fällen immer der Arzt, der dem Hilfebedürftigen freiwillig beispringt — ohne auf Dank zu rechnen.

Mit der deutschen Ausgabe der Abhandlung Eastlakes wird das Quellenmaterial zur Geschichte der Ölmalerei unserer Beachtung abermals nahe gerückt, aber auch die Frage der Erfindung dieser Maltechnik — eine solche besteht wohl noch immer — aufs neue aufgeworfen. Es ist mit gutem Grund zu hoffen, daß diese Anregungen auch zu besonderen Untersuchungen der Bedeutung ätherischer Öle für die Entwicklung der Technik der Ölmalerei, vornehmlich der Erzeugung der Firnisse führen werden. Die Einführung und Verwendung der Destillationsprodukte bezeichnen, nach der Anschauung des Schreibers dieser Zeilen, eine sehr wichtige Epoche der Malerei und ihr Studium, insbesondere in Beziehung auf die Kunst der Brüder van Eyck dürfte wohl noch zu ungeahnten Ergebnissen führen.

Mit Recht konnte sich der Herausgeber vorläufig auf eine im wesentlichen unveränderte Wiedergabe des Originaltextes beschränken. (Vorkommende Änderungen betreffen

* Materials for a History of Oil-Painting von Charles Lock Eastlake, ins Deutsche übertragen von Julius Hesse. Wien und Leipzig, A. Hartleben, 1907. 8°.

fast ausschließlich die Anordnung des Inhalts; neue Anmerkungen und Zusätze sind, deutlich geschieden, als solche durchaus leicht erkennbar.) Sollte die Weiterführung des Werkes durch kritische Bearbeitung, durch Ergänzungen oder Änderungen im Sinne der heutigen Lage des Gegenstands vorgenommen werden, so geschähe dies ja auch am besten, wenn Eastlakes Arbeit als festes Fundament benützt, dauernd erhalten bliebe.

Gekürzt wurde der Text fast nur dann, wenn es sich um Dinge handelte, die mit der besprochenen Maltechnik nicht unmittelbar zusammenhängen. So sind denn aber auch die zahlreichen, im Original in einem besonderen Abschnitt zitierten königlichen Mandate aus der Zeit Heinrich III. nicht wiedergegeben.

Daß bei der Anführung älterer Texte manche Worte mit Hinweglassung der vorkommenden Zeichen der Abbreviatur abgedruckt wurden (tpieren für t̄pieren, pdco für p̄dc̄o etc.), wäre wohl besser zu vermeiden gewesen.

Zu wünschen wäre, daß der fast ein Vierteljahrhundert später als der erste Band der „Materials“ erschienene zweite, durch Mrs. Eastlake aus dem Nachlaß des Verfassers herausgegebene, gleichfalls veröffentlicht würde. Es möchte sich wohl der Mühe verlohnen, einen größeren Leserkreis mit der Entwicklung der dort besprochenen, vornehmlich italienischen Ölmalerei und mit den sich anschließenden „Professional Essays“, einer kompendiösen Theorie und Praxis der Malerei vertraut zu machen. H. Macht

ZAHNS ANATOMISCHES TASCHENBÜCHLEIN. Ein bekanntes illustriertes Verzeichnis der für Künstler wichtigen Bewegungsorgane des menschlichen Körpers ist vor kurzem in siebenter Auflage erschienen.* Man kann das Schriftchen wohl so nennen, da es außer der Aufzählung von Knochen und Muskeln etc. sowie den beigegebenen schematischen Zeichnungen nichts weiter enthält, was den Mechanismus, die Veränderungen der Lage und des Reliefs, die charakteristischen Merkmale des Alters und Geschlechts und so weiter angeht.

Man weiß, wie zufrieden viele Kunstbeflissene mit solchen illustrierten Namenlisten sind, von denen sie erhoffen, „einen Begriff von der Sache“ zu bekommen. Es ist daher wahrscheinlich und erklärlich, daß es schon aus diesem Grund der vorliegenden neuen Auflage nicht an Abnehmern fehlen wird. Wirklichen Wert hat ein solches Werkchen natürlich nur als mnemotechnisches Mittel für Anfänger, die das Verzeichnis als einen Ariadnefaden benutzen, um sich der Reihe nach die schon einmal durchlaufenen Stationen der topographischen Anatomie wieder vor Augen zu bringen. Hans Macht

PRAG. AUSSTELLUNG FRANZÖSISCHER IMPRESSIONISTEN. Die Künstlervereinigung „Manes“ in Prag veranstaltet in den Monaten Oktober und November eine große Ausstellung französischer Impressionisten.

PREISZUERKENNUNG. Für den vom „Verein der Plakatfreunde“ für das Hohenzollern-Kunstgewerbehaus Friedmann & Weber ausgeschriebenen Wettbewerb hat das Preisgericht unter 265 Bewerbern den ersten Preis von 1000 Mark dem von Charlotte Rollius, Berlin, eingesandten Entwurf zuerteilt; den zweiten Preis erhielt César Klein, Steglitz, den dritten Preis Lucian Bernhard, Berlin. Außerdem wurden 14 Entwürfe durch lobende Erwähnung ausgezeichnet. Vom 12. Oktober ab werden 90 von den eingegangenen Entwürfen auf einige Zeit im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus zu einer Plakatausstellung vereinigt.

WIEN. AUSSTELLUNG FÜR HANDWERKSTECHNIK. Im Amtsgebäude des Gewerbeförderungsdienstes des k. k. Handelsministeriums wurde kürzlich eine Ausstellung für Handwerkstechnik eröffnet. Sie umfaßt eine Ausstellung der österreichischen Gewerbeförderungsanstalten, die im Verein mit dem Gewerbeförderungsdienst des k. k. Han-

* A. von Zahn, Anatomisches Taschenbüchlein, 7. Auflage. Leipzig, E. Haberland, 8°.

delsministeriums die technische und wirtschaftliche Hebung des Handwerks pflegen, ferner eine Übersicht der staatlichen Maschinenüberlassungen an gewerbliche Betriebsgenossenschaften, eine reichliche Zusammenstellung gewerblich-technischer Fachschriften und eine Sammlung preisgekrönter Lehrlingsarbeiten. In einer geräumigen Maschinenhalle werden neuzeitliche Handwerksmaschinen, die zur Ausrüstung von Einzel- und genossenschaftlichen Werkstätten (für Buchbinder und Kartonnagenerzeuger, Spengler, Installateure und sonstige Metallarbeiter, Wagner und so weiter) dienen, im Betrieb vorgeführt. Außerdem sind mit Maschinen ausgerüstete Werkstätten für Bau- und Möbeltischler, Schmiede, Schlosser, Galvanotechniker und Elektroinstallateure vorhanden. Diese Fachausstellung kann an Werktagen mit Ausnahme der Samstage von 9 bis 4 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 8 bis 12 Uhr bei freiem Eintritt besichtigt werden. Die Maschinen werden an Dienstagen und Donnerstagen von 2 bis 4 Uhr und an Sonntagen von 9 bis 12 Uhr in Betrieb gesetzt.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

AUSZEICHNUNG. Seine k. und k. Apostolische Majestät haben mit Allerhöchster Entschließung vom 2. September d. J. dem Professor an der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien Koloman Moser das Ritterkreuz des Franz Joseph-Ordens allergnädigst zu verleihen geruht.

NEU AUSGESTELLT. Im Saale VII: Gewebe, Stickereien, Stoffdrucke und anderes aus der Zeit von etwa 1750 bis etwa 1850. Besonders bemerkenswert sind die zahlreichen Stickereimuster für Herrenröcke und anderes aus der Louis XVI-Zeit sowie eine große Anzahl von Stoffmustern der Empire- und Biedermeierzeit. Hervorzuheben wären auch Altwiener Damenkleider, Hüte und Weißstickereien.

BIBLIOTHEK DES MUSEUMS. Vom 21. Oktober bis 20. März ist die Bibliothek des Museums, wie alljährlich, an Wochentagen — mit Ausnahme des Montags — von 9 bis 1 Uhr und von 6 bis 8½ Uhr abends, an Sonn- und Feiertagen von 9 bis 1 Uhr geöffnet.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat September von 3353, die Bibliothek von 956 Personen besucht.

KUNSTGEWERBESCHULE. Der seit dem Jahre 1902 an der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums als Lehrer wirkende Maler Karl Czeschka hat mit Ende September diesen Dienstposten verlassen, um einem Ruf als Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Hamburg zu folgen.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

Scottish Arts and Crafts. (The Art Journal, Aug.)

BANKE, H. Über Urmotive für Plastiken in technischen u. tektonischen Künsten. (Kunstgewerbeblatt, Juli.)

BERLAGE, H. P. Raumkunst und Kleinkunst. (Kunstgewerbeblatt, Juni.)

Some French Crafts. (The Art Journal, Juli.)

GAYET, A. L'Art byzantin d'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie, relevés et dessinés par Charles Errard, architecte du gouvernement. Texte par Al. Gayet. III: Ravenne et Pompose. Saint-Vital et l'Abbaye des Bénédictins: Paris, Gaillard. (S. M.) In-Fol., 76 p. et 30 pl. en noir et en coleurs.

GMELIN, Leop. Fabrikant und Künstler. (Sprechsaal 28.)

Kunstgewerbeschule, Die neue Züricher. (Dekorative Kunst, Sept.)

LASSER, Otto Baron. Bausteine zu einem wirklichen Heim. (Innendekoration, Aug.)

LUX, J. A. Die Erneuerung der Ornamentik. (Innendekoration, Sept.)

— Der Qualitätsbegriff im Kunstgewerbe. (Deutsche Kunst und Dekoration, Aug.)

MICHEL, W. Wandschmuck. (Deutsche Kunst und Dekoration, Aug.)

OBRIST, H. Der „Fall Muthesius“ und die Künstler. (Dekorative Kunst, Okt.)

OSTERRIETH, A. Der Rechtsschutz des Kunstgewerbes nach dem neuen Kunstschutzgesetz. (Kunst und Handwerk, 1907, 10.)

PROUVÉ, V. L'Art et l'Industrie, conférence du décembre 1906 à la société industrielle de l'Est. Nancy, imp. Berger-Levrault et Cie. In-8, 40 p. avec 35 fig.

SAINT-PAUL, A. Les Origines du gothique flamboyant en France. Caen, Delesques. In-8, 30 p.

SCHEFFERS, O. Geschmackswandlungen. (Innendekoration, Aug.)

— Schreiben und Zeichnen. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

SCHULZE, O. Zur Lage des Kunsthandwerks. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

— Zur Lage des Kunsthandwerks. (Innendekoration, Aug.)

SCHUR, E. Basarware. (Dekorative Kunst, Okt.)

— Das moderne Kunstgewerbe und die Kultur. (Kunst und Handwerk, 1907, 12.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

A. H. Der Hubertus-Brunnen in München. (Dekorative Kunst, Aug.)

DOERING, O. Der romanische Grabstein in Altenplathow. (Zeitschrift für christliche Kunst, XX., 6.)

Hausgarten, Der neue. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juli.)

Hubertusbrunnen, Der neue, zu München. (Kunstgewerbeblatt, Juli.)

JEANMAIRE, M. et R. LECLERC. La Corne. (Art et Décoration, Sept.)

KROMER, H. E. Farbigkeit der Plastik. (Die Kunst für Alle, XXII, 23.)

RASPE, Th. Eine bronzene Kreuzigungsgruppe in Hamburg. (Zeitschrift für christliche Kunst, XX. 6.)

RAUCH, Chr. Cipri Adolf Bermann. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

RIEZLER, W. Vom Münchener Waldfriedhof. (Dekorative Kunst, Aug.)

SCHAEFER, K. Karl Eeg. (Mitteilungen des Gewerbemuseums zu Bremen, 5/6.)

SCHÖLERMANN. Ludwig Paffendorf. (Innendekoration, Sept.)

TESTARD, M. Andrew O'Connor. (L'Art décoratif, Mai.)

VERNEUIL, M. P. Maisons et Jardins de Baillie Scott. (Art et Décoration, Aug.)

VOLKMANN, L. Der Diskuswerfer. (Zeitschrift für bildende Kunst, Juni.)

WOLFF, F. Kaufhaus des Westens. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juli.)

ZILCKEN, D. Die Königsgräber von Saint Denis. (Kunst und Künstler, Sept.)

ZOBEL, V. Das Haus Henkell in Wiesbaden. (Dekorative Kunst, Okt.)

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

BEISSEL, St. Das Evangelienbuch des Kurfürsten Kuno von Falkenstein im Dom zu Trier. (Zeitschrift für christliche Kunst, XX., 6.)

BLOCHET, E. Peintures de manuscrits arabes à types byzantins. Paris, Leroux. In-8, 31 p. avec fig.

COLLARD, G. Note sur une mosaïque romaine trouvée à Orbessan (Gers). Paris, Impr. nationale. In-8. 7 p. avec fig.

FAYOLLE, de. La Teotation de Saint Antoine, verre peint en grisaille par Nicolas Le Pot. Caen, Delesquea. In-8, 19 p. et planche.

HEATH, D. Some Ancestors of Alphonso XIII. and other Miniatures in Oil in the Collectioo of his Grace the Duke of Buccleoch at Montagu House. (The Connoisseur, Juli.)

— Two New Portrait Miniatures by Hans Holbein. (The Connoisseur, Juli.)

HILLIG, H. Neue Dekorationsmalereien in Deutschland. (Innendekoration, Juli.)

KESSER, H. Neue Schweizer Malerei. (Deutsche Kunst und Dekoratioo, Aug.)

MEYER, K. Adalbert Niemeyer. (Dekorat. Kunst, Sept.)

PAULET, A. A.-F. Gorguet. (Art et Décoration, Sept.)

R. „Der Fürstenzug“, Fliesengemälde aus der königlichen Porzellanmaoufaktur Meißen. (Sprechs., 34.)

SCHNÜTGEN, A. Zwei spätromanische Glasgemälde. (Zeitschrift für christliche Kunst, XX, 6.)

STRZYGOWSKI, Jos. Amrs und seine Malereien. (Zeitschrift für bildende Kunst, Juni.)

SUIDA, W. Die Spätwerke des Bartol. Suardi, geoanot Bramantino. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXVI, 5.)

VOGEL, Jul. Zur Cranach-Forschung. (Zeitschrift für bildende Kunst, Juni.)

ZIMMERMANN, E. Dresdener dekorative Malereien. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juli.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

Fensterdekorationen, Moderne. (Innendekoration, Aug.)

GUIFFREY, J. Les Grandes Tentures executées à la Manufacture des Gobelins. (Art et Décoration, Aug.)

MICHEL, W. Ida Madeleine Demuth. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juli.)

PÉZARD, M. Les Origines du Bijou. (L'Art décoratif, Juli.)

SCHULZE, P. Krefelder Teppichstoffe. (Innendekoration, Juli.)

VOGT, A. Buntpapiere- und Tapetenfabrikation. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

WILKINSON, M. E. Art Needlework and Design. With 22 Pl. 4°, p. 47. London, Scott. 3 s. 6 d.

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

BURCKHARDT, D. Dürer und der Meister der Bergmannschen Offizin. (Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, XXVIII., 3.)

DELALAIN, P. Les Libraires et Imprimeurs de l'Académie française de 1634 à 1793. (Jean Camusat; Pierre Le Petit; le Trois Jean Baptiste Coignard; Bernard Brunet; Ant. Demonville). Paris, Picard et fils. In-8, 157 p. avec grav. et tableau généalogique.

DODGSON, C. Bemerkungen zu den Radierungen und Lithographien Goyas im Britischen Museum. (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1907, 3.)

— Eine unbeschriebene Illustration Hans Burgkmairs. (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1907, 3.)

DUBUIS, J. La Gravure sur bois (ce qu'elle fut, ce qu'elle est). (L'Art décoratif, Juni.)

ESSLING, d'. Etudes sur l'Art de la Gravure sur bois à Venise. Les Livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe, 1re partie. T. 1re: Ouvrages imprimés de 1450 à 1490 et leurs édition successives j'usqu'à 1525. Paris, Leclerc. In-fol., 509 p. avec grav. et planches. Frcs. 125.—.

HAEBLER, K. „Falsche Gulden"-Blätter aus der Frühzeit der Druckerkunst. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Sept.)

HEILMEYER, A. Wettbewerb um das Ausstellungsplakat „München 1908". (Kunst und Handwerk, 1907, 10.)

KUZMANY, K. M. Jüngers österreichische Graphiker. (Die Graphischen Künste, XXX, 3.)

LASSER, O. Baron. Neue Münchener Plakate. (Kunst und Handwerk, 1907, 12.)

MAURY, A. Histoire des timbres-poste français (Enveloppes, Bandes, Cartes, Timbres, Télégraphe et Téléphone, Essais, Marques postales et Oblitérations). Paris, l'auteur, 6, boulevard Montmartre. In-8, 408 p. avec 480 grav. Frcs. 5.—.

MORI, G. Christian Egenolff, der erste ständige Buchdrucker in Frankfurt a. M. (Archiv für Buchgewerbe, Aug.)

PABST, Joh. Zur Geschichte des Buchdrucks. (Graphische Revue Österreich-Ungarns, Juni.)

QUANTIN, L. Ex-libris bourguignons. Liste sommaire. Paris, Paul et fils et Guillemin. In-8 avec 28 fig.

S. Plakatwettbewerb für die Ausstellung München 1908. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juli.)

VI. GLAS. KERAMIK

BARBER, E. A. The Enamelled Pottery. Illustr. 8°. London, Hodder & Stoughton. 5 s.

BRÜNING, A. Neues Porzellan von Theo Schmuz-Baudiß. (Kunstgewerbeblatt, Juli.)

GMELIN, L. Altperuanische Keramik. (Sprechsaal, 33.)

HODGSON, W. Some Old Ming Porcelains Blue and White. (The Connoisseur, Juli.)

KUZMANY, K. M. Blumenbecher aus Glas von Leopold Bauer-Wien. (Dekorative Kunst, Okt.)

R. Metallische Niederschläge auf Glasuren. (Lüster und Reflexe.) (Sprechsaal, 34.)

S. L. Keramisches aus Kunstzeitschriften. (Sprechs., 38.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

BERLEPSCH-VALENDAS, H. E. v. Neuzeitliche Eisenbahnwagen-Einrichtungen. (Kunst und Kunsthandwerk, 1907, 10.)

DESHAIRS, L. Une Collection d'Objets en Bois sculpté attribués à Bagard, au Musée des Arts décoratifs. (Gazette des Beaux-Arts, Aug.)

STRANGE, Th. A. English Furniture, Decoration, Woodwork and Allied Arts. 8°. p. 372. London, Mac Corquodale. 12 s. 6 d.

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

LINDNER, K. Über die Beleuchtung von Innenräumen. (Innendekoration, Juli.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

Le Concours de Dessin de la Chambre Syndicale de la Bijouterie. (Art et Décoration, Aug.)

HENDLEY, T. H. Indian Jewellery. (The Journal of Indian Art, Juli.)

Inventaire de l'orfèvrerie et des joyaux de Louis Ier, duc d' Anjou, publié par H. Moranville, Paris, Leroux. In-8, 4-CV p. Frcs. 16.—.

PLANTAGENET, R. Des Bijoux nouveaux. (L'Art décoratif, Juli.)

VERNEUIL, P. M. Alexandre Fisher. (Art et Décoration, Sept.)

WERNER, H. Neue Arbeiten Ernst Riegele. (Dekorative Kunst, Okt.)

WILLOUGHBY, L. Chester. Chester Corporation Plate. (The Connoisseur, Juli.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

HABICH, G. Friedrich Hagenauer. (Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, XXVIII, 3.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

BAYEUX

Bayeux. La Cathédrale (la Crypte; le Trésor; la Lanterne des morts). Les Eglises; les Vieilles Maisons; le Musée; la Tapisserie de la reine Mathilde. Guide composé en s'inspirant des travaux et manuscrits de M. l'abbé Lelièvre. Bayeux, Deslandes. (S. M.) In-16, 48 p. avec grav. et plan de Bayeux. Frcs. —.60.

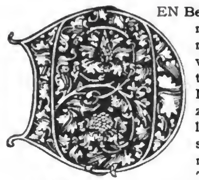
BERLIN

GENSEL, W. Die große Berliner Kunstausstellung. (Die Kunst für Alle, XXII, 23.)

— GURLITT, L. Eine Mietwohnungsausstellung. (Innendekoration, Juli.)

— HEILBUT, E. Die Große Kunstausstellung und die Ausstellung der Berliner Secession. (Zeitschrift für bildende Kunst, Juli.)

DIE HOLZMÖBEL DER SAMMLUNG FIGDOR WIEN (II) VON H. STEGMANN-NÜRNBERG



DEN Betten und Wiegen schließen sich von den Ruhemöbeln die Bänke ihrer Bestimmung nach unmittelbar an. Denn die Bank unterscheidet sich vom Bett und damit auch von seinem Diminutivum, der Wiege, nur dadurch, daß sie dem Menschen nicht nur zum Liegen sondern auch zum Sitzen dienlich ist. Bank und Stuhl — diesen letzteren Ausdruck auf alle für eine Person bestimmten Sitzgeräte bezogen — stehen in annähernd gleichem Verhältnis, wie Schrank und Truhe. Wie der Schrank, ist auch die Bank in der Mehrzahl der Fälle ein mit dem Wohnraum in festem Gefüge stehendes Hausgerät, von der Steinbank vor und im Hause, zum Beispiel den Fensternischenbänken aus alten Zeiten, bis auf die an den Wänden oder um den Ofen herumlaufende Holzbank des Bürgers und Bauern.

Indessen steht die Häufigkeit der Verwendung der Bänke als eingebautes und freistehendes Möbel seit frühester Zeit in umgekehrtem Verhältnis zu ihrer formalen, kunstgewerblichen Bedeutung. Nimmt man die Kirchenbank, die allerdings im Chorgestühl des späten Mittelalters und der Renaissance eine sehr hochstehende künstlerische Durchbildung erfuhr, aus, so ist die eigentliche Bank wohl das in den uns überkommenen Denkmälern, wie in den literarischen und bildlichen Quellen dürftigste Möbel, bis Spätbarock und Rokoko ihr neues Leben, neue Formen in den sofaartigen Bildungen verleihen.



Abb. 54. Tiroler Truhenbank mit Klapplehne, um 1500. Höhe 0,81, Breite 1,58 Meter

Auch die Figdorsche Sammlung weist zur Geschichte der Bank nur einige wenige Beispiele auf, unter denen eine Form, die im spätesten Mittelalter eine bedeutsame Rolle gespielt hat, die Bank mit der umklappbaren Lehne, die wichtigste ist.



Abb. 55. Abendmahlsfeier, Gemälde eines oberdeutschen (schwäbischen?) Meisters, um 1500. 0,985 × 0,905 Meter

Die Art der Verwendung dieser Art Truhenbank, die über den ganzen Kontinent im Mittelalter verbreitet gewesen zu sein scheint, dürfte aus der Verwendung als Kaminbank, wie wir sie auf Gemälden wiederfinden, zu erklären sein. Diese Bänke ermöglichten, parallel vor den Kamin gestellt,

dem vor der Wärmequelle Sitzenden, je nach der Stellung der Lehne, Vorder- oder Rückseite des Körpers den erwärmenden Strahlen auszusetzen. Die Konstruktion ist stets diejenige einer mehr oder minder über den Boden sich

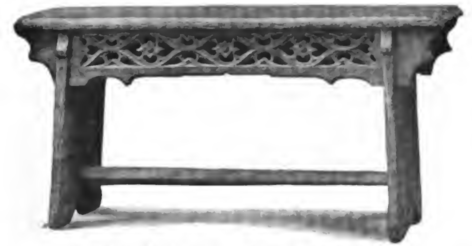


Abb. 56. Französische Bank, XV. Jahrhundert. Höhe 0,49, Breite 0,96 Meter

erhebenden Kastenbank. Die schmalen Seitenwände sind über den Sitz heraufgezogen und enden, ausgesägt, in einer Scheibe, an der mittels einer



Abb. 57. Tischbank aus Schloß Hurfé bei Lyon, XVI. Jahrhundert. Höhe 0,58, Breite 0,56 Meter

zweiten Scheibe die rechtwinklige, aus drei Brettern bestehende Rückenlehne nach beiden Seiten parallel zu Vorder- oder Rückwand des Kastens geklappt werden kann. Die sehr praktische Anordnung hat an den Sommerwagen



Abb. 58. Mittelalterlicher Lehnstuhl aus Savoyen. Höhe 0,69, Breite 0,65 Meter





Abb. 59. Seitenansicht des Stuhls auf Abb. 58

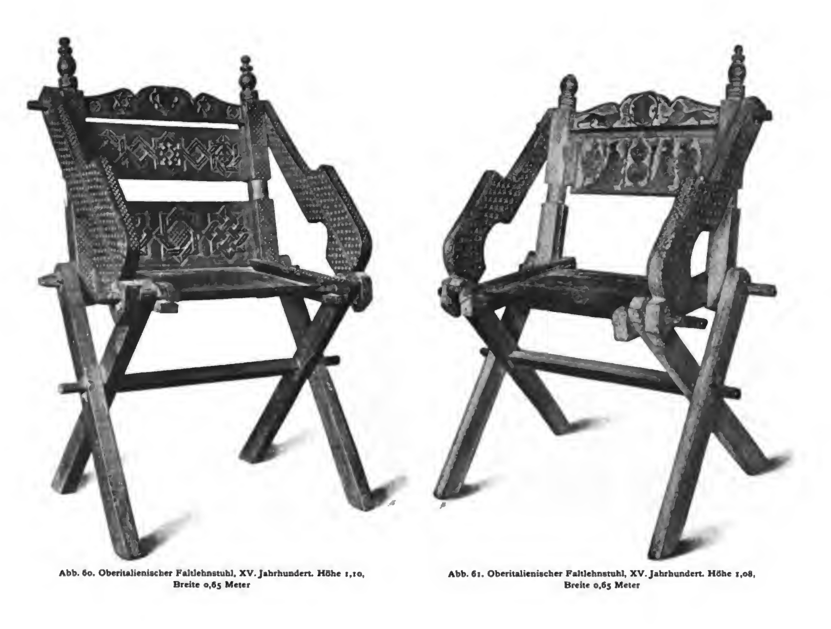


Abb. 60. Oberitalienischer Faltlehnstuhl, XV. Jahrhundert. Höhe 1,10, Breite 0,65 Meter

Abb. 61. Oberitalienischer Faltlehnstuhl, XV. Jahrhundert. Höhe 1,08, Breite 0,65 Meter



Abb. 62 und 63. Vorder- und Rückseite des Lehnschemels aus dem Palazzo Strozzi in Florenz, um 1490. Höhe 1,56, Breite 0,42 Meter

der Straßenbahnen des XIX. Jahrhunderts ihre Auferstehung gefeiert. Von den zwei der Figdorschen Sammlung angehörigen Exemplaren ist das eine ganz einfach; das andere, in Abbildung 54 wiedergegebene zeigt auf der



Abb. 64. Florentiner Gemälde, Ende des XV. Jahrhunderts mit Darstellung aus der Legende des heiligen Nikolaus. Höhe 0,22, Breite 0,35 Meter

Vorderseite des Kastens und der Außenseite der Lehne ausgestochenes Rankenornament, wie es der Tiroler Herkunft des Möbels entspricht. — Eine Illustration der Verwendung gibt ein oberdeutsches, wohl aus den westlichen, schwäbischen Alpenländern stammendes Tafelbild derselben Sammlung mit der Abendmahlsdarstellung. Das weniger nach der rein künstlerischen, als der kulturgeschichtlichen Seite — es gewährt interessante Einblicke in das deutsche bürgerliche Tafelgerät um 1500 — interessante Bild (Abb. 55) des etwas grobschlächtigen Meisters zeigt links vier der Jünger auf einer solchen einfach gehaltenen Bank in gotischen Formen sitzend. Bemerkenswert ist die zur größeren Bequemlichkeit der Sitzenden durchgeführte Krümmung der Rückenlehne.

Im Gegensatz zu der Truhenbank, als welche schließlich jede Truhe mit glattem Deckel dienen konnte und diente, und welche zu selbständiger Bedeutung in der Truhenbank mit Lehne gelangte — die herrlichste Entwicklung fand diese im mehrsitzigen „trono“ (Thron) und der geschmackvollen toskanischen „cassapanca“ der italienischen Frührenaissance —, sind die schemel- oder tischförmigen Bänke aus älterer Zeit sehr selten. Wohl darum, weil ihre kunstlose Form keinen besondern Anlaß zur Wertschätzung und damit zur Erhaltung gab.

Zwei französische Beispiele der Figdorschen Sammlung, die zugleich den engen Zusammenhang in konstruktiver Beziehung mit dem Tisch kund-

machen, mögen hier Erwähnung finden, nämlich erstens eine Bank aus Eichenholz nebst zugehörigem Taburett in ganz gleicher Behandlung aus dem XV. Jahrhundert (Abb. 56). Zwei etwas schräggestellte Stirnbretter, unten kielbogenförmig ausgeschnitten, tragen das Sitzbrett. Zwei Zargenbretter mit reichem, durchbrochenem Maßwerk, durch die Stützen konsolartig



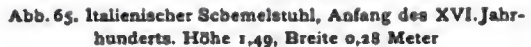

Abb. 65. Italienischer Schemelstuhl, Anfang des XVI. Jahrhunderts. Höhe 1,49, Breite 0,28 Meter


Abb. 66. Italienischer oder tirol. Schemelstuhl, späteres XVI. Jahrh., H. 1,05, Br. 0,33 Meter

durchgezapft, enthalten die künstlerische Zier, während unten eine einfache Querleiste zur Erhöhung des Zusammenhalts dient. Ganz ähnlich das Taburett, bei dem an Stelle der Querleiste nur zwei weitere außen laufende kräftige Riegel, zugleich als Fußbänke gedacht, angebracht sind.

Die andere Bank, dem XVI. Jahrhundert angehörig, aus Nußholz, ist ein Kombinationsmöbel und zeigt, gleich dem früher besprochenen Stuhltisch



Abb. 67. Italienischer Faltstuhl, XVI. Jahrhundert. Höhe 0,97, Breite 0,76 Meter



Abb. 68. Italienischer Faltstuhl, XVI. Jahrhundert. Höhe 0,89, Breite 0,56 Meter



Abb. 69. Italienischer Faltstuhl, XVI. bis XVII. Jahrhundert. Höhe 0,59, Breite 0,64 Meter

aus Schloß Hurfé bei Lyon stammend, doppelte Sitzplatte, die aufgeklappt gegebenenfalls als Tisch zu dienen hat. Unter dem Sitzbrett auch hier Zargenbretter, die in die an den Ausläufern quadratisch, dazwischen zylindrisch gebildeten Füße eingezapft sind. Die untere Verbindung ist T-förmig angeordnet (Abb. 57).

Den Glanzpunkt der Figdorschen Möbelsammlung bilden unstreitig die Sessel und Lehnstühle, quantitativ und qualitativ. An hundertzwanzig Exemplare dieser Sitzmöbel führen uns durch diese Sparte der menschlichen Wohnkultur. Es mag dem Sinn des Liebhabers entsprochen haben, gerade dieses Sammelgebiet zu bevorzugen, weil kein anderes Möbel dem Menschen — nicht nur physisch — gleich nahe steht, in keinem Möbel sich trotz der ewig gleich bleibenden Grundtypen der Stand der Kultur, der Kunststil, die Lebensauffassung von Volk und Stamm, Stadt und Land gleich scharf ausgeprägt hat. Unwillkürlich taucht vor dem geistigen Auge des Beschauers das Leben und die Art seiner ehemaligen Besitzer auf; die Mode der Zeit, die Tracht und die Körperhaltung sind an kein Möbel so gebunden als an das zum Sitzen. Die sitzende Stellung hat von jeher gegenüber dem Stehen und Liegen als eine in dieser Form nur dem höchst entwickelten Lebewesen, dem Menschen, eigene Ruhestellung, als eine gewisse Auszeichnung gegolten. Alle feierlichen Handlungen wie die göttliche Verehrung, die Ausübung der Hoheitsrechte seitens des Herrschers, die Rechtsprechung und so fort haben die sitzende Stellung der über die übrigen Anwesenden im Rang erhöhten Persönlichkeit zur Voraussetzung.

So alt der Sessel als Möbel auch ist — in völlig ausgebildeter Form von den heute gebräuchlichen Arten konstruktiv nur wenig verschieden finden wir

ihn im alten Ägypten und den vorderasiatischen Kulturländern Jahrtausende vor der christlichen Ära — so wenig hat er als Sitzmöbel quantitativ bis zur Hochrenaissance eine Rolle gespielt. Die feste und bewegliche Bank war das eigentliche Sitzgerät. Der Sessel galt durch das ganze Altertum, das frühe und hohe Mittelalter in gewissem Sinn als Ehrensitz, als Thron, ich will hier nur an die bekannteste Verwendung als Sella curulis erinnern. Und in mittelalterlichen Nachlaßinventaren, französischen wie deutschen, mutet es uns, die Besitzer und Benützer von ganzen zahlreichen Stuhlgarnituren eigen an, daß in einer Burg oder einem vornehmen Bürgerhaus nur zwei oder drei Stühle sich vorfanden. Noch zu Anfang des XVI. Jahrhunderts waren bei den Abendempfängen der Könige von Frankreich Sessel nur für das Herrscherpaar aufgestellt, während die andern hohen Herrschaften auf Bänken und Truhen längs der Wände Platz nahmen.

Daher ist es an sich kein Wunder, daß wir, noch mehr als dies bei den Kastenmöbeln der Fall ist, die Stühle des frühen und hohen Mittelalters so gut wie ausschließlich aus gemalten und gezeichneten, manchmal auch an Bildhauerwerken vorkommenden Beispielen kennen. Erst mit dem XV. Jahrhundert treten erhaltene Denkmäler der Möbelkunst auf, aber immer noch ist die Zahl der Beispiele eine sehr geringe. Um so glücklicher der Sammler, der von diesen frühen Sachen nicht nur eine verhältnismäßig große Anzahl besitzt, sondern auch geradezu die berühmtesten Beispiele der Welt sich hat sichern können.

Mit der Verbreitung des Renaissancestils, der überhaupt erst den Wohnungskomfort im modernen Sinn schuf, wächst die Verwendung des Einzelstuhls in allen Gesellschaftskreisen. Von einigen Grundtypen ausgehend, entwickelt sich, wie in einem weitverzweigten Stammbaum mit Hunderten von Ästen, der Zeitströmung, der Modetracht, den kulturellen und technischen Behelfen, den nationalen Lebensbedingungen folgend, bis in unsere Zeit eine geradezu unübersehbare Zahl von Stuhltypen,



Abb. 70. Italienischer Scherenstuhl, XV. bis XVI. Jahrhundert. Höhe 0,72, Breite 0,69 Meter

die, wie schon erwähnt, eine Kulturgeschichte im kleinen darstellend, vom intimen Leben ihrer Zeit erzählen.

Alle Arten von Stühlen, die uns beim Überblick der gesamten Entwicklung dieser Möbelgattung in so unendlicher Mannigfaltigkeit entgegentreten, gehen auf zwei Grundtypen zurück, die wieder so alt sind als die menschliche Kultur. Der eine, nämlich der Grundtypus mit festem Gestell, dürfte von der ein- oder angebauten Bank seinen Ausgang genommen haben. Seine entscheidenden Merkmale sind die flache, feste, wagrechte Sitzplatte und die mit dieser fest zusammengefügten senkrechten oder schräg gestellten Stützen. Der sogenannte Schemel bildet die eigentliche Grundform aller Stühle dieser Art, die Rücken- und Armlehnen, die in der verschiedensten Anordnung, verbunden mit den Stützen des Sitzbretts oder unabhängig von diesem, angefügt sind, machen den Schemel, diese primitive Sitzgelegenheit, ein herausgenommenes Stück einer einfachen Bank, zum Stuhl, oder, verbunden mit einem mehr oder minder entwickelten, unter Umständen auch verkümmerten Untergestell, zum Zeremonialstuhl oder Thron, der seinerseits in vielen Fällen, besonders auch in der kirchlichen Verwendung zum Ausgangspunkt, dem eingebauten Möbel, zurückkehrt. — Die zweite Hauptart ist der in seinem Gefüge bewegliche Stuhl, der Falt- und Klappstuhl in seiner mannigfachen Anordnung, die leichten Transport und in unbenutztem Zustand geringstmöglichen Raumanspruch bezweckt. Die Hauptsache bei allen Faltstühlen ist, daß der Träger der Sitzfläche, das Gestell, aus beliebig vielen, ursprünglich und meist, auch in der Spätzeit, zwei Paaren von geraden oder gekrümmten Stäben besteht, jedes Paar in einem Scharnier an der Kreuzungsstelle drehbar. Vielfach haben dann die Stabpaare noch starre Querverbindungen an den Kreuzungspunkten und in der Nähe des Bodens und der Sitzfläche. Diese selbst muß, um ein Zusammenklappen zum leichteren Transport oder zur Raumersparnis in der Zeit des Nichtgebrauchs zu ermöglichen, aus weichen Stoffen — gewöhnlich Leder oder Textilien — gefertigt, oder



Abb. 71. Italienischer Scherenstuhl. XVI. Jahrhundert. Höhe 0,93, Breite 0,75 Meter

bei festem Stoff, nämlich Holz — wir werden dieser Art bei den sogenannten Scherenstühlen begegnen — selbst aufklappbar sein.

Wenn ich diese kurzen allgemeinen Bemerkungen, die eigentlich mit der Sammlung Figdor nichts zu tun haben, über die einsitzigen Ruhemöbel vorausschicke, so möge das darin seine Entschuldigung finden, daß sich sonst allzu viele Wiederholungen ergeben haben würden bei der Fülle des in dieser herrlichen Kollektion vorhandenen Materials, sowie in Anbetracht des unter den internationalen Stileinflüssen nach dem XV. Jahrhundert allgemeiner werdenden Vorkommens ganz analoger Grundformen in den verschiedenen Ländern, nach denen unsere Darstellung gruppiert werden soll.



Abb. 72. Italienisches „Faldistorium", um 1600. Höhe 0,74, Breite 0,73 Meter

Obgleich die ältesten Stuhltypen der Sammlung nicht dem Süden angehören, mag hier mit Italien der Anfang gemacht werden. Denn der Zug der Renaissancetypen nach dem Norden gibt auch den Stuhlarten, die wir in der Sammlung Figdor hauptsächlich vertreten finden, ihr besonderes Gepräge; die italienischen Stühle waren die Vorbilder der deutschen, französischen, spanischen und englischen vom XVI. bis XVIII. Jahrhundert.

Mit einem großen Fragezeichen möchte ich indes gleich das überaus merkwürdige Stück begleiten, das ich an die Spitze stellen will und zu dem mir kein annähernd ähnliches Gegenbeispiel bekannt ist. Die Annahme, daß dieser Lehnsessel dem nördlichsten Teil Italiens entstammen könnte, stützt sich einerseits auf das Vorhandensein des allerdings nicht tingierten Wappenschilds mit einem Kreuz, wie es das Savoyische Familienwappen zeigt, anderseits auf die Provenienzangabe des letzten Besitzers, eines Pariser Sammlers, dessen Vormann das interessante Möbel aus Val d'Aosta überkommen hat, jenem schönen Tal, das die Grajischen und Penninischen



Abb. 73. Florentiner Klapplehnstuhl, XVII. Jahrhundert. Höhe 1,13, Breite 0,45 Meter

Alpen trennt, in welchem nach den Goten und Langobarden die Franken und Burgunder herrschten und dessen Bewohner noch heute französisch sprechen. Sicher ist, daß auch in diesem Stück wie in andern mittelalterlichen Möbeln des gleichen Landesgebiets nordische Art die romanische überwiegt (Abb. 58 und 59).

Auf dem Bergschloß, wo der auf dem Prinzip des dreibeinigen Schemels mit über den Sitz emporgezogenen Pfosten beruhende Stuhl stand, war wohl eher rauhes kriegerisches Wesen als höfische Kultur daheim. Das vorn gerade, etwa zwei Drittel eines Kreises einnehmende Sitzbrett, die aus gebogenem Spanholz, das außer von den Stollen noch von zwei derb profilierten Pfosten zusammengehalten wird, gebildete runde Lehne mit darübergelegtem flachen Brett, die außergewöhnliche Verwendung schwerer Eisennägel mit abgerundeten Köpfen zur Zusammenfügung, die unbeholfene Art der figürlichen und ornamentalen Schnitzereien geben dem Stück einen hoch altertümlichen Charakter, das Kostüm der tragenden Figur am rückwärtigen Stollen und des weiblichen Kopfes am linken Vorderstollen, ebenso wie die Behandlung des Maßwerks am kielbogenförmig ausgeschnittenen Vorderbrett unter dem Sitz und den Vorderstollen, die seitlich an diesen angebrachten Füllungen mit einem Zweig mit lanzettförmigen Blättern, scheinen dagegen auf das vorgeschrittene XV. Jahrhundert hinzuweisen, ebenso wie die Verwendung weichen Holzes, das ursprünglich bemalt gewesen sein wird, auf rauhes Hochland.

Weitaus sichereren Boden betreten wir bei zwei Faltstühlen eigenartiger Konstruktion, die etwa der Mitte des XV. Jahrhunderts und Oberitalien, der venezianischen Terra ferma oder vielleicht der Romagna zuzuweisen sein dürften. Sie gehören zu der Gattung von Faltstühlen, an denen die Drehungsachse der gekreuzten Fußpaare parallel zur Lehne läuft. Ein Zusammenklappen in gebrauchsfähigem Zustand ist schon deshalb ausgeschlossen, weil die Sitzplatte aus einem mit den gekreuzten Beinen fest verzapften Brett besteht. In diesen Verzapfungen sind aber ihrerseits wieder die schrägen Armlehnenbretter und das Rücklehnengestell eingezapft, die, oben in spitzem Winkel zusammenlaufend, auch hier wieder durch wagrechte

Zapfen verbunden sind. Der Zweck dieser originellen Konstruktion ist offenbar leichte Zerlegbarkeit, damit die Stühle, auf Reisen mitgenommen, verhältnismäßig wenig Platz einnehmen. Sie sind jedenfalls, so viel wir heute beurteilen können, eine Erfindung des XV. Jahrhunderts. Die beiden Exemplare der Sammlung Figdor — das eine stammt aus Venedig, das andre aus dem römischen Kunsthandel — dürften nach der stilistischen Behandlung des Schmucks dem zweiten Drittel dieses Jahrhunderts angehören. Wir haben es offenbar mit einem weit verbreiteten Modell zu tun, das allerdings nur ganz vereinzelt auf die Gegenwart sich herübergerettet hat. Dafür spricht die ungemeine Sicherheit in der Behandlung der komplizierten Konstruktion, zum Beispiel in den ganz eigenartig und doch praktisch für das Auflegen der Arme abgesetzten schrägen Seitenlehnen (Abb. 60 und 61).

Abb. 74. Italienischer „Poltrone", XVI. Jahrh. Höhe 1,33, Breite 0,59 Meter

Daß nicht bloß in Oberitalien, wo nach Material (Nußbaumholz) und Holzbehandlung — ausgetiefter Grund und Punzierung sowie eingetiefte Linien — ebenso wie nach den Kostümen an dem einen, die hier vorliegenden beiden Stühle gefertigt worden sein müssen, diese Art bekannt gewesen ist, davon gibt ein in den Achtzigerjahren des XIX. Jahrhunderts in München



Abb. 75. Italienischer „Poltrone", XVI. Jahrhundert, mit deutschem Lederbezug des XVII. Jahrhunderts. Höhe 1,29, Breite 0,64 Meter

aufgetauchtes Bild des J. van der Meire Zeugnis, wo der in Abbildung 60 wiedergegebene Stuhl mit Ausnahme ganz geringfügiger Einzelheiten bis ins genaueste wiedergegeben ist. Dr. Figdors Annahme, daß unser Lehnstuhl geradezu für den niederländischen Maler als Modell gedient habe, hat daher viel Wahrscheinlichkeit für sich. Ein ganz ähnlicher, nach seiner Dekoration aber sicher echt englischer Stuhl befindet sich nach Shaw und Meyrick (Tafel VIII) in Glastonbury (Somersetshire), der der Frühzeit Heinrichs VIII. angehören soll, nach der Abbildung wohl aber ein gut Teil früher anzusetzen ist. Die Verzierung beschränkt sich bei beiden Stühlen — an demjenigen der Abbildung 61 sind am Fußgestell noch eingeriefte Linien angebracht — auf die Teile über dem Sitz. Die Seitenlehnen haben eingepunztes Ornament, ebenso wie die Stollen der Rückenlehne, die in gedrechselten, mehrfach abgesetzten Knäufen endigen. Die Querverbindung bilden ein oberes geschweiftes und zwei untere rechteckige Bretter mit ausgetiefter Verzierung. Zwischen letzteren befand sich ursprünglich, wie auch auf dem van der Meireschen Bild ersichtlich, eine Galerie gedrechselter



Abb. 76. Italienischer Lehnsessel, XVII. Jahrhundert. Höhe 1,01, Breite 0,47 Meter



Abb. 77. Italienischer Lehnstuhl, XVII. Jahrhundert. Höhe 1,04, Breite 0,50 Meter



Abb. 78. Italienischer Lehnstuhl, XVII. Jahrhundert. Höhe 0,94, Breite 0,41 Meter

Stäbe, wie sie im Möbelstil jener Gegend beliebt war (siehe die kleine Truhe Abb. 14). Auf dem einen Stuhl ist ein Liebesgarten mit lustwandelnden Paaren auf dem einen noch vorhandenen Querbrett zu sehen, an dem anderen sternförmige, geometrische Bandverschlingungen.

Nach diesen beiden Perlen der Sammlung folgt nun eine dritte, der sogenannte Strozzi-Schemel, ein — ich möchte sagen — weltbekanntes Unikum (Abb. 62 und 63). So einfach seine Form eigentlich ist, ein schwerer Schemel mit drei vierkantigen Beinen und achteckiger verhältnismäßig kleiner Sitzplatte, schmaler, hoher, fast rechteckiger Rückenlehne mit scheibenförmigem Wappenmedaillon, so entzückend ist seine Ausführung. Wahrhaft aus bescheidensten Motiven geschaffen, ein Meisterwerk von bezauberndem Reiz, eines der schönsten florentinischen Möbel überhaupt.

Hervorgegangen ist diese Möbelform aus dem ganz gewöhnlichen schusterstuhlähnlichen Sgabello, wie er den Bestand des auch sonst schweren, ja etwas unförmlichen florentinischen Hausrats bildete. Ein kleines Quattrocentobild der Sammlung Figdor, der heilige Nikolaus wirft goldene Kugeln ins Zimmer des armen Mädchens, zeigt das schlafende Mädchen links auf einem solchen Schemel (Abb. 64). Unter der Hand eines Künstlers — wer möchte nicht gern an einen Benedetto da Majano denken? — wird durch feine Profilierung, geschmackvolle und diskrete Intarsiierung, die herrliche in „Schiacciato“ ausgeführte Schnitzerei des die Lehne bekrönenden Medaillons, die durch zarte Vergoldung noch gehoben wird, ein wirkliches Kunstwerk. Dasselbe ist denn auch im fürstlichen Palazzo Strozzi durch Jahrhunderte als Familienschatz betrachtet und behütet worden. Erst als der finanzielle Zyklon, der in den Siebzigerjahren des vorigen Jahrhunderts so manchen stolzen Bau erschütterte, auch an den trotzigen Caparra-Laternen und an den Fahnenstangen des Palazzo zu rütteln begann, entschloß man sich zur Ausschlachtung kostbarer Mobilien und Skulpturen, die in auswärtige Sammlungen und Museen wanderten. Das Unwetter zog vorüber, und der nächste Herr, konservativ und kunstliebend, war eifrig bemüht, die

„disjecta membra" des früheren Eigens wieder aus den vier Weltgegenden zurückzuholen. Er hatte dabei mehr guten Willen als Glück; auch für unsern Sgabello bot er vergebens das Mehrfache des für damalige Verhältnisse hohen Kaufpreises. Wir haben keinen moralischen Steinwurf für den grausamen, aber so begreiflichen Egoismus des passionierten Liebhabers, wenn er die tote Hand zeigt und eine schwer errungene Cimelie nicht mehr freigeben will, aber nicht ohne Sympathie neigen wir uns vor dem Erben der Ahnenreihe, der mit noch größeren Opfern ein verloren gegangenes Familienwahrzeichen für die alte Heimstätte wieder zu gewinnen strebt, und wir verstehen sein Schmerzgefühl, welches er selbst, in launiger Hyperbel, dem des Maurenkönigs Boabdil verglich, als dessen letzter wehmutsvoller Abschiedsblick die Türme seiner geliebten Alhambra grüßte.

Es ist wenig wahrscheinlich, daß viele Exemplare in dieser kapriziösen, fast übereleganten Form zur Ausführung gelangt sein sollten: Das entwicklungsfähige Motiv, durch das aus dem lehnenlosen Schemel ein Stuhl geworden war, die unabhängig von der Stütze des Sitzbrettes in dieses eingezapfte Lehne treffen wir dagegen im XVI. Jahrhundert zunächst in Italien, dann nördlich wandernd am Südabhang der Alpen und weiter in Oberdeutschland nicht gerade selten wieder an.

So auf einem ebenfalls Toskana entstammenden Schemelstuhl einfacherer Art, der nur um weniges oder vielleicht gar nicht jünger als der Strozzi-Schemel sein dürfte. Auch hier drei massige, viereckige, leicht gekrätschte Stützen, ein derbes achteckiges, nach unten abgefastes Sitzbrett, mit einer rückseitigen Verlängerung in rechteckiger Form zur Aufnahme der Rückenlehne. Die Pfosten sind aber hier unter dem Sitz durch Bretter mit dem unteren kielbogenförmigen Ausschnitt verbunden und die Lehne verbreitert sich von der Einzapfung ins Stuhlbrett beträchtlich und ist zur größeren Bequemlichkeit des Sitzenden mäßig geschweift, eine dann oft zu findende Einrichtung. Die Rücklehne selbst besteht aus drei profi-



Abb. 79. Spanischer Klapplehnstuhl, XV. bis XVI. Jahrhundert. Höhe 0,75, Breite 0,65 Meter



Abb. 80. Spanischer Armlehnstuhl, spätes XVI. Jahrhundert. Höhe 1,05, Breite 0,635 Meter

lierten Leisten mit zwei von denselben eingerahmten Füllbrettern, darüber als oberen Abschluß eine derbe, der Schweifung folgende Querleiste mit überragendem, scheibenförmigem Abschluß an den Seiten.

Die vornehme Einfachheit des frühen Cinquecento zeigt ein weiterer Schemelstuhl mit Brettfüßen, die unter dem Sitz zu einer Art Kasten gestaltet sind (Abb. 65). Gerade das schlicht Architektonische des Aufbaues, die feinen Formen und Verhältnisse des sparsamen Zierats lassen auch dieses Stück als ein für alle Zeiten mustergültiges Möbel erscheinen.

Des Zusammenhangs der Form halber sei hier ein dem späteren XVI. Jahrhundert angehöriges, meines Erachtens aus stilistischen Gründen — die etwas plumpe Durchführung des ornamentalen Teiles, die Gestaltung des Wappens an der Rücklehne scheinen mir besonders dafür zu sprechen (Abb. 66) — nach Südtirol zu setzendes Stück eingereiht.

Die gebräuchlichste Form des Klappstuhls, dem wir, einen geraumen Zeitabschnitt zurückspringend, uns nun zuwenden wollen, war im XVI. Jahrhundert, das damit bewußt oder unbewußt an antike Tradition sich anschloß, eine Art mit weicher beweglicher Rück- und festen Armlehnen. Daß der Klappstuhl im zeremoniellen und besonders im kirchlichen Leben, hier meist ohne Lehnen, von der spätrömischen Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters ununterbrochen in Gebrauch geblieben, darüber geben uns die bildlichen Darstellungen der verschiedenen Epochen Zeugnis. Der Typ des XVI. Jahrhunderts, wo der Faltstuhl wohl erst allgemeines Hausmöbel wurde, in schwerer massiger Bauart, wie wir sie bereits beim „Sgabello“ kennen

lernten, besteht aus S-förmigen gekreuzten Stabpaaren, die zwei von außen sich berührenden Halbkreisen in ihrer Zusammensetzung sich nähern. Die Endungen der geschwungenen Stollen gehen im oberen Teil bis über den Sitz, der hängend zwischen ihnen befestigt wird, und zwar bei der vorherrschenden Art mit Rückenlehne, hinten höher als vorn. Von den verlängerten höheren Rückenstollen schwingt sich dann meistens in schwacher Schweifung die Armlehne zu den niedrigeren Vorderstollen hinab. Die Rückenlehne besteht aus einem dünnen, rechteckigen mit Leder oder Stoff bespannten Kissen, um das Zusammenklappen des Stuhls zu ermöglichen. Die unverhältnismäßige Schwere des hölzernen Gestells, welche sich durch mehr als anderthalbhundert Jahre erhält, ist nicht nur historisch, aus den allgemein schwereren Möbelformen des Mittelalters zu erklären, sondern auch dadurch, daß bei den stark geschweiften Gestellen die ausgesägten Stollen stark genommen werden mußten, da sie sonst bei der fortlaufenden Unterbrechung des Laufes der natürlichen Holzfaser einer starken Belastung nicht stand gehalten hätten. Die künstlerische Dekoration des Holzwerks beschränkt sich bei dieser Art von Stühlen auf leichte Schnitzerei der Vorderflächen des vorderen Stollenpaares mit sinngemäßer Hervorhebung des Kreuzungspunkts und ebenso der Armlehnen an ihren Ober- und äußeren Seitenteilen, sowie der Endigungen derselben. — Die Figdorsche Sammlung besitzt von dieser Art eine ganz wundervolle Auswahl, wie sie kaum in solcher Zahl und Qualität auf



Abb. 81. Spanischer Armlehnstuhl, um 1600. Höhe 1,04, Br. 0,625 Meter

dem europäischen Kontinent wieder anzutreffen sein dürfte. Der Berichterstatter steht freilich bei dieser kostbaren Sonderkollektion insofern einer gewissen Schwierigkeit gegenüber, als die Ausscheidung nach der nationalen Provenienz, ob italienisch, ob deutsch, nicht ganz leicht ist. Daß diese Gruppe ihren Ausgang von Italien nimmt, kann keinem Zweifel unterliegen, aber im Lauf des XVI. Jahrhunderts ist sie nach allen Kulturländern ausgewandert und insbesondere in Oberdeutschland ganz ähnlich gebildet worden, ähnlicher den italienischen Originalen als irgend ein anderes Möbel. Die Stühle dieser Art in der Sammlung Figdor sind der Mehrzahl nach in Deutschland erworben, einen Teil derselben kann man nichtsdestoweniger als wohl früher oder später nach Deutschland eingeführt betrachten. Sollte ich mich in der Einteilung irren, so mögen schärfer Sehende das entschuldigen. Ein Wort mag hier auch der stofflichen (Sitz- und Lehnenkissen) Ausstattung gewidmet sein. Wirklich originale Bespannung ist bei solchen Stücken in guter Erhaltung fast ausgeschlossen, das Bild des früheren Zustands mußte früher oder später ergänzt werden. Frühere Zeiten waren in dieser Beziehung recht sorglos, so daß feste Polsterung an Stelle einer Lehnen- oder Gurtbespannung ziemlich häufig vorgekommen ist. Auf das gespannte Leder waren ursprünglich entweder Stoffe aufgezogen (aufgeklebt oder aufgesteppt) oder lose Kissen aufgelegt. Dabei mag darauf hingewiesen sein, daß feste Polsterung als ursprüngliche Ausstaffierung von Sitzmöbeln vor der Mitte des XVI. Jahrhunderts nicht nachzuweisen ist. Daß gerade die Klappstühle für die spätere, eigentliche Polsterung, eben weil sie an sich an Lehne und Rücken ein weiches Material verlangten, die erste Stufe der Entwicklung gebildet haben dürften, sei hier nur beiläufig erwähnt. Dr. Figdor hat mit besonderem Glück versucht, eine Anzahl dieser Stühle durch Neustaffierung mit alten, bereits gebrauchten Stoffen und Stickereien, die sich der Edelpatina

Abb. 82. Spanischer Lehnsessel, XVII. Jahrhundert. Höhe 0,90, Breite 0,57 Meter

seiner nach dieser Richtung besonders hervorragenden Sitzmöbelsammlung auf das glücklichste anpassen, den ursprünglichen Eindruck annähernd wieder herzustellen.

Von den Faltstühlen des XVI. Jahrhunderts in der Sammlung Figdor, die ich als italienisch ansprechen möchte, geben die Abbildungen 67, 68, 69 die schönsten und markantesten Stücke wieder. Bei allen dreien ist die Art, wie die



Abb. 83. Gemalte Glasscheibe, Anfang des XVI. Jahrhunderts, flandrisch. Durchmesser 0,23 Meter

geschwungene Armlehne sich auf dem hinteren Fußpaar als schwerer Klotz auflegt, und die Einzapfung der anderen Fußenden in querlaufende Hölzer bemerkenswert. Der in Abbildung 67 sichtbare Stuhl, der einfachste, denn an ihm ist außer den Rosetten an den Auslaufschnecken der Seitenlehnen und den Löwenklauen an den Querhölzern am Boden nichts geschnitzt, könnte wohl noch dem Quattrocento angehören, die beiden andern der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts.



Abb. 84. Schottischer Armlehnstuhl, 1690. Höhe 0,95, Breite 0,60 Meter

Die eben erörterten Stühle besitzen ein sehr beträchtliches Gewicht; einen Klappstuhl, der dieselben Vorteile, aber leichteren Bau besitzt, treffen wir in den im Vorkommen etwa gleichzeitigen, von Mittelitalien vermutlich ausgehenden und bis nach der Schweiz und Tirol stark verbreiteten sogenannten Scherenstühlen in Italien. Ähnlich wie beim sogenannten Luther-Stuhl in Deutschland, der nach einer Kopie eines spätmittelalterlichen Stuhles auf der Wartburg eine Gattung von Drehstühlen bezeichnet, wird er auch Savonarola-Stuhl genannt, weil ein solcher in der Zelle des berühmten Mönches in San Marco zu Florenz steht. Das System der scherenartig gekreuzten Träger ist dasselbe, nur beliebig vervielfältigt und dementsprechend zierlicher und auch meist schlanker in der Schweifung der Stützen. Sitz und Rücklehne sind ausnahmslos bei diesen Stühlen von Holz, was ja die Benutzung von Kissen nicht ausschloß. Die Lehne ist entweder in die Armleisten, die meist gerade sind, so verzapft, daß sie herausnehmbar oder an einer Seite um einen Zapfen drehbar ist; der Sitz besteht analog den Scheren aus in der Mitte und wechselweise an der Seite durch durchgesteckte Stäbe verbundenem Gitterwerk, das beim Schließen der Stühle ebenfalls nach oben aufklappt; eine der praktischsten, bequemsten Stuhlgattungen, die bis auf den heutigen Tag erfunden worden sind. Als italienisch möchte ich gegenüber dem Katalog des Besitzers nur zwei Stühle erklären, einen altertümlicheren ohne Rückenlehne, mit fast geradlinigen Scheren (Abb. 70) und einen schön geschwungenen, etwa aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts (Abb. 71) mit typisch italienischen Armlehnen.

Von lehnenlosen Faltstühlen dieser Art, wie sie im kirchlichen Gebrauch diesseits und jenseits der Alpen bis in das XVIII. Jahrhundert beliebt waren,

mag hier als italienisches Erzeugnis ein durch die Eleganz seiner Profilierung, die wirkungsvoll zum Nußbaumholz in Kontrast tretende Vergoldung und die zarte Schnitzerei der Engelsköpfchen bemerkenswert schönes Exemplar Erwähnung und Abbildung (Abb. 72) finden, das gegen 1600 enstanden sein wird.



Abb. 85. Französischer Kirchenstuhl, „chaire", XV. Jahrhundert. Höhe 1,50, Breite 0,70 Meter

Neben den bisher erwähnten Klappstühlen treten ebenso früh diejenigen auf, bei denen die Rücklehne sich nicht aus einem gekreuzten Stützenpaar entwickelt, sondern aus je einer verlängerten Stütze beider Paare, wo also die Lehne in einer parallelen Ebene mit der Verbindungsachse der Kreuzungspunkte der Scheren liegt. Diese Anordnung ist ebenfalls allen europäischen Kulturländern eigen. Aus Italien besitzt die Sammlung Figdor eine Garnitur von vier solchen Stühlen aus dem Besitz der alten Florentiner Adelsfamilie del Turco, eigenartig durch die asymmetrische Anordnung der Beine aus Gründen der Gleichgewichtserhaltung, dann wegen der Schrägstellung der Lehne, die in älterer Zeit äußerst selten vorkommt. Die Stühle möchte ich ziemlich spät, gegen das Ende des XVII. Jahrhunderts ansetzen (Abb. 73). Der jetzige Lederüberzug ist modern.

Als letzte Gattung der italienischen Stühle bleiben uns noch die Lehnstühle auf vier geraden, stollenförmigen Beinen übrig. Auch dieser Stuhltypus geht auf das Mittelalter zurück, er ist, wie eingangs



Abb. 86. Französischer Kirchenstuhl, „chaire", XVI. Jahrhundert. Höhe 2,22, Breite 0,84 Meter

erwähnt, auf den Thronstuhl oder, wenn man will, auf die mehrsitzige Bank mit Lehne zurückzuführen. In der italienischen Renaissance tritt er als sehr verbreitetes Repräsentationsmöbel zu Anfang des XVI. Jahrhunderts auf. Zwischen vier, in den einfachen Spielarten vierkantigen Pfosten ruht der Sitz. Die Vorderstollen sind so weit über den Sitz heraufgeführt, daß sie die breit und flach gebildeten Leisten der Armlehnen aufnehmen können, die hinteren aber über Kopfhöhe. Als Sitz dient ein unterfüttertes Leder, ein ebensolches ist zwischen die Rücklehnenpfosten, und zwar in verhältnismäßiger Breite gespannt. Oberhalb der Bodenendigung der Stollen sind — oft in für Vorder- und Rückseite einerseits, die Seitenteile anderseits verschiedener Höhe — Verspreizungen in einfacherer oder gezierterer Form angebracht, je nach dem Charakter des betreffenden Stücks. Reicheren Schmuck in den Holzteilen tragen außer den Armlehnen und Verspreizungen nur die oberen Endigungen der Rücklehnenstollen. Die Sitte der vornehmeren italienischen Häuser, diese Stühle, die bis zum XVIII. Jahrhundert mit leichten, den Stilwandlungen folgenden Modifikationen in Gebrauch waren, längs der Wände aufzustellen, wo sie der Abnutzung wenig ausgesetzt waren, hat viele Hunderte von solchen in die Gegenwart herübergerettet. Die verhältnismäßig wenigen Exemplare der Figdorschen Sammlung heben sich aus dieser vielköpfigen Menge heraus, wie diese selbst unter ihren Genossinnen.

Das älteste Stück, ein Muster monumentaler Prunkentfaltung an einem an sich nicht übermäßig bedeutenden Gegenstand, stammt aus Florenz und gehört, soweit das Holzgestell in Betracht kommt, sicher dem XVI. Jahr-



Abb. 87. Französischer Armlehnstuhl, XVI. Jahrhundert. Höhe 1,14, Breite 0,62 Meter



Abb. 88. Kinderstuhl, französisch, Zeit Henri II. Höhe 1,21, Breite 0,44 Meter

hundert an. Der Stuhl spiegelt das vornehme höfische Leben, das von der spanischen Etikette schon stark berührt war, unnachahmlich wieder. Alles ist vornehm, das warmtonige Nußbaumholz, die verhältnismäßig reiche Verwendung von Gold an den diskret geschnitzten Teilen, die wie die Löwentatzen der Vorderstollen, die Baluster mit Akanthuslaub unter den Armlehnen, die vasenförmigen, gedrechselten Abschlüsse der Rücklehnenstollen noch den florentinisch-römischen Geist der ersten Jahrzehnte des Cinquecento atmen. Diese Knäufe muten den erfahrenen Kunstfreund um so bekannter an, als sie

sich auf dem Stuhl Leo X. auf dem Raffaelschen Porträt im Palazzo Pitti in ganz ähnlicher Form finden. Die dem Holzwerk sich übrigens in Art und Farbe ausgezeichnet anpassende Ausstattung des Lederrückenteils mit ihrer in schweren Barockformen gehaltenen Goldpressung, Sitz, Benaglung und Fransenwerk dürften von einer geschickten Erneuerung des Stuhls um 1620 herrühren. Schade daß das ehemals in Mitte des Lederrückens



Abb. 89. Französischer Schemelstuhl, um 1600. Höhe 1,065, Breite 0,41 Meter

Abb. 90. Französischer Lehnstuhl, um 1700. Höhe 1,11, Breite 0,49 Meter

gemalte Wappen verschwunden ist (Abb. 74). — Das zweite hochinteressante Exemplar (Abb. 75) bietet in den Formen des Holzgestells mit hübscher Drechslerarbeit an den Vorderstollen unten und unter den Armlehnen, den gestürzten Akanthuskonsolen ein geradezu typisches Beispiel des „poltrone" der Spätrenaissance. Auch hier ist die im XVII. Jahrhundert aufkommende kastenartige Lederbespannung und das große Rückenfeld charakteristisch. Besonderes Interesse gewinnt dieser Stuhl durch seine Lederbespannung

(abgesehen von der neuzeitlichen Sitzfläche). Hier haben wir es offenbar mit einer deutschen Arbeit eines ganz hervorragenden Augsburger Meisters des späten XVII. Jahrhunderts zu tun. Der Augsburger Pinienapfel in der Mitte der Rückenfüllung und die stilisierten Blumenmuster, der ganze Stilcharakter lassen kaum einen Zweifel übrig. Die Goldpressung in dem rötlichen Leder erinnert lebhaft an gleichzeitige Bucheinbände.



Abb. 91. Französischer Schemel, XVI. bis XVII. Jahrh. Höhe 0,52, Br. 0,35 Meter

Neben diesen schon durch ihre Größe anspruchsvolleren Armlehnstühlen stehen natürlich verschiedene geradbeinige einfache Rückenlehnstühle bloß von Holz auch in Italien in Gebrauch. Von den hierhergehörigen Stühlen der Sammlung Figdor ist ein einfacher Stuhl des XVII. Jahrhunderts (Abb. 76) mit späterer Wollbespannung durch die originell derbe Verzierung mit verschlungenem stilisierten Astwerk zwischen den rückwärtigen Pfosten und unter dem Sitz bemerkenswert. Ein merkwürdiges Spiel des Schicksals hat es gewollt — das eine Exemplar ist in Wien, das andre in Paris erworben worden —, daß in der Sammlung Figdor ein Nachtkästchen in Sesselform ganz genau mit derselben Verzierung — an den hinteren Pfosten hier noch die bei den ersten in Verlust gegangenen Akanthuskonsolen —, offenbar von derselben Hand gearbeitet, sich mit seinem Stiefbruder vielleicht nach langer Trennung wieder zusammengefunden hat (Abb. 77). Auch ein im XVI. und XVII. Jahrhundert besonders verbreiteter Typ mit kleinem nach vorn schmäler werdenden Sitzbrett kommt in einem italienischen Exemplar vor, als Lehnenfeld und zwischen den Vorderbeinen zwei einfach intarsierte Füllungen zeigend. Sehr hübsch in reicher Verwendung von geschmackvollem Drechslerwerk stellt sich ein mit Leder bezogener Stuhl dar, der entfernte Ähnlichkeit mit friesischen und niederdeutschen Stühlen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts aufweist (Abb. 78).



Abb. 92. Ammenstuhl, französisch, um 1600. Höhe 0,75, Breite 0,42 Meter

Von Italien Abschied nehmend, wollen wir daran anschließend in der Betrachtung

der Figdorschen Sitzmöbel uns kurz dem nächstverwandten romanischen Land, Spanien, zuwenden. Selbständig schöpferische Wege auf dem Gebiet der freien und angewandten Kunst ist Spanien erst verhältnismäßig spät gewandelt, im XVI. Jahrhundert vor allem folgte es ganz der kulturell überlegenen Schwesternation Italien. Dieses Abhängigkeitsverhältnis macht sich



Abb. 93. Kirchenstuhl aus Gaarekirchen, Prov. Telemarken, Norwegen, XVI. Jahrh. Höhe 0,92, Breite 0,93 Meter

auch in seinen Sitzmöbeln geltend. Der Faltstuhl, der hier in Abbildung 79 erscheint, hätte auch in Florenz oder Rom seine Heimat haben können; die über die ganzen äußeren Teile des Stuhls verstreuten größeren und kleineren sternförmigen Einlagen in der sogenannten Certosinatechnik aus Bein, Perlmutter und Zinn, ein im XV. Jahrhundert auch in Italien besonders an Kassetten beliebter Schmuck, weist auf die in Spanien besonders kräftigen orientalischen Einflüsse hin. Technisch nicht uninteressant ist die schräge

Anordnung der Querbalken unter den Füßen, die dem etwas ungefügen Möbel einen noch stämmigeren Charakter geben.

Der Lehnstuhl, der in Abbildung 80 vorgeführt wird, ist ein Abkömmling des italienischen Poltrone, nur daß er ganz und gar aus Holz ist, was natürlich auch in Italien vorkommt. Hervorzuheben sind die schlanken Verhältnisse und die mehr an Frankreich gemahnende Art des einfachen, aber wirksamen



Abb. 94. Rückansicht des Gaarekirchener Stuhls

geometrischen Ornaments. Der italienischen Poltroneform folgt auch der Stuhl in Abbildung 81. Aufbau und Verzierung, von der das hübsche durchbrochene Vorderblatt unter dem Sitz das Bemerkenswerteste ist, bieten nichts Besonderes. Das Beispiel zeigt aber durchaus ursprüngliche Belederung und Benaglung, letztere in sehr aparter Form und Anordnung.

Daß Spanien übrigens nicht bloß in Italien, sondern auch in nordischen Landen Anleihen gemacht hat, ist zur Genüge aus der Kunstgeschichte bekannt, weniger bekannt dürfte es sein, daß dies auch bei Möbeln der Fall



Abb. 95. Kinderstühlchen, deutsch, XV. bis XVI. Jahrh. H. 0,35. Br. 0,285 m

war. Drei Stühle aus dem Ursulinerinnenkloster zu Vitoria würde man ohne Kenntnis ihrer Provenienz wohl in niederrheinische Gegenden versetzen, wenn nicht das rötlich braun-gebeizte Holz ihnen einen etwas exotischen Anstrich gäbe. Es sind einfache dreibeinige Sessel (Abb. 82) aus Rundstäben mit doppelter Querverspreizung, zwischen deren oberer das glatte dreieckige Sitzbrett ruht; die Pfosten sind über den Sitz hinaufgeführt, am höchsten der rückwärtige, der an einem Doppelgalgen die horizontale Lehnenstange trägt, von deren Ende zwei weitere Stäbe schräg zu den Vorderpfosten als Seitenlehnen herablaufen. Abgesetzte Drechslerarbeit bildet den einfachen Schmuck der Stäbe. Diese dreieckigen Sessel sind uns aus spätmittelalterlichen Bildern und Stichen (Israhel van Meckenem) wohl bekannt. Ein Original befindet sich im Germanischen Museum. Der Niederrhein, wo sie in bäuerlicher Umgestaltung sich bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts erhalten haben, dürfte ihr Hauptverbreitungsgebiet gewesen sein. Auf einer runden gemalten Glasscheibe, wohl flämisch aus den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts, in der Sammlung Figdor (Abb. 83), die auch einen interessanten gleichartigen Lehnstuhl zeigt, können wir diesen Sesseltypus in etwas modifizierter, gotischer Anordnung mit gebogener Lehnenleiste feststellen. Bei der engen politischen Verbindung der Niederlande mit Spanien, die wohl auch auf die klösterlichen Anstalten sich erstreckte, können wir die merkwürdige Wanderung dieses Stuhltypus wohl begreifen. — Englische Möbel sind in Sammlungen des Kontinents nur wenig vertreten und im allgemeinen ist die Kenntnis des englischen Möbels mit Ausnahme der Zeit des späten XVIII. Jahrhunderts nur eine geringe. In der Sammlung Figdor ist ein bemerkenswertes Exemplar eines Lehnstuhls von Eichenholz aus



Abb. 96. Bemalte Holzskulptur, thronende Heilige, oberdeutsch, um 1520. Höhe 0,34 Meter

Schottland vom Jahr 1690, das in etwas schweren, aber nicht ungefälligen Formen sich der Gestalt des italienischen „poltrone“ nähert. Eigenartig ist die in drei Felder mit Füll- und Rahmenwerk geteilte, bis zum Sitz herabreichende Holzlehne (Abb. 84).



Abb. 97. Tiroler Faltstuhl, XV. Jahrhundert. Höhe 0,53, Breite 0,71 Meter

Reichere Ausbeute bieten dem Freund und Erforscher alter Möbel die französischen Stühle. An die Spitze zu stellen sind zwei thronartige Stühle, in ihrem Heimatland „chaire“ benannt, vielleicht beide zu kirchlichem Gebrauch bestimmt, worauf ihre chorstuhlartige Bildung hinweist. Der ältere, aus Nußbaumholz, ist ein besonders kostbares und prächtiges Stück (Abb. 85). Der Unterbau besteht aus einem truhenartigen Kasten, die Rückwand ist als Lehne hoch emporgeführt. Auch die seitlichen, die Mittelfüllung des Kastens umrahmenden Bretter sind bis zur Höhe der Armlehnen verlängert. An den Ecken sind Säulen vorgestellt, zwischen denen und gleichartigen der Rückwand das Gitterwerk der Seitenlehnen, oben durch die geraden Lehnenbretter abgeschlossen, eingespannt ist. Neben den Säulen der Rücklehne sind seitlich nochmals Dreiviertelsäulen angebracht als Übergang zur Wandfläche, an der der Stuhl natürlich feststehend zu denken ist. Die Rücklehne endigt in einem stark gedrückten Bogen, aus dem nach oben die Rahmenbretter verlängert sind. Der an sich reiche Aufbau wird durch die dekorative Behandlung der Flächen und einzelner Glieder noch weiter belebt. Die Fläche der Rückwand wie die Füllung der Vorderwand des Kastens zeigt in virtuosem, vielfach unterschnittenem Relief Weinstöcke, an deren reichem Fruchtbehang Vögel sitzen, vielleicht, da noch dazu in der größeren Füllung ein Garten angedeutet ist, mit symbolischer Beziehung. Die Profilierung und Flächenverzierung, hauptsächlich durch schuppenförmig angeordnetes Laubwerk, ist ungemein frisch und abwechslungsreich. Der defekte Zustand des Werkes, der die oberen Abschlüsse der Pfosten und Säulen mit Ausnahme zweier verstümmelter Adler auf den inneren Lehnensäulen nur vermuten läßt, kann den mächtigen Eindruck des wunderbar stilvollen Möbels, das dem späten XV. Jahrhundert angehören dürfte, kaum beeinträchtigen.

Das zweite, im Wesen gleichartige Exemplar, aus Eichenholz, gehört jedenfalls dem mittleren XVI. Jahrhundert an. Auch hier baut sich über dem



Abb. 98. Klapplehnstuhl aus Eppan in Südtirol, Anfang des XVI. Jahrhunderts. Höhe 0,78, Breite 0,57 Meter

Truhenkasten eine hohe Rückwand auf, durch drei schmale Pilaster gegliedert und durch ein antikisierendes Gebälk mit reliefiertem Fries abgeschlossen. Im Fries ein mittleres Medaillon, dessen Zier (ein Kopf?) verloren gegangen ist. Die Seitenlehnen, derb, kräftig profiliert, laufen, in nach außen gedrehte Voluten endigend, von der Rückwand nach den sie tragenden Eckpfosten herab, dazwischen von je zwei vierkantigen Balustern getragen. Leider sind die zierlichen, aus Holzpaste gearbeiteten Intarsiaeinlagen, welche die eingerahmten Felder und die Pilaster schmücken, den Unbilden der Zeit großenteils zum Opfer gefallen (Abb. 86).

Besonders lehrreich ist die Gruppe der späteren französischen Renaissancestühle. Die etwas steife, aber vornehme und geschmackvolle Pracht der von einem prunkliebenden Hof beeinflußten Kreise tritt in scharfen Gegensatz zu der puritanischen Einfachheit des bürgerlichen Möbels, das trotzdem, ein Vorläufer der Biedermeierzeit, auch durch seine meist guten Verhältnisse und zweckentsprechende Konstruktion großen Reizes nicht entbehrt.

Zunächst ein prächtiger, wie alle seine Genossen sehr hochbeiniger Henri II-Stuhl. Vier gerade Beine tragen ihn, die hinteren schlichte Vierkantpfosten, die vorderen in der beliebten Form schlanker toskanischer Säulen gebildet. Die hinteren Beine sind enger gestellt, entsprechend dem ein halbes Achteck bildenden Sitz, welchem wieder die gebrochenen, oben geraden, von kegelförmigen Balusterpaaren getragenen Seitenlehnen folgen. Die Rückseite bildet ein hochgestelltes Rechteck, in Füll- und Rahmenwerk, mit reichem, feinem Reliefschnitzwerk und bekrönt von einem prächtigen durchbrochenen Aufsatz, dessen Hauptmotiv zwei addossierte Seepferde bilden (Abb. 87).

Demselben Typus gehört ein kaum minder schöner nur etwas einfacherer Kinderstuhl an (Abb. 88). Die hier durchwegs als Säulen gebildeten Füße sind wieder ins Trapez gestellt, die leere Füllung der Rücklehne nimmt einen Baluster auf, die wagrechten Seitenlehnen biegen sich, auf kegelförmigen Balustern ruhend, in anmutigem Schwung nach auswärts .Das

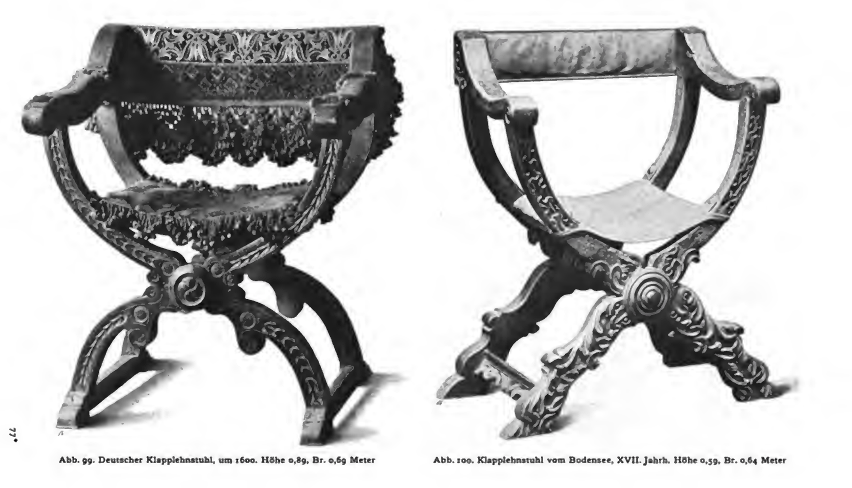


Abb. 99. Deutscher Klapplehnstuhl, um 1600. Höhe 0,89, Br. 0,69 Meter

Abb. 100. Klapplehnstuhl vom Bodensee, XVII. Jahrh. Höhe 0,59, Br. 0,64 Meter



Abb. 101. Tragstuhl, schweizerisch, XVI. Jahrh. Höhe 0,91, Br. 0,58 Meter

Rahmenwerk der Rücklehne und der geschweifte Aufsatz darüber ist mit maßvoll eleganter Reliefschnitzerei ganz bedeckt.

Von Klappstühlen ist nur einer zu verzeichnen, der in einfacher geschweifter X-Form aus Brettern mit schmal rechteckigem Querschnitt gebaut ist. Die Lehnenstollen entwickeln sich aus je einem Stollen der beiden Kreuzpaare, oben mit Knöpfen versehen, heraus und nehmen ebenso wie der Sitz eine erneuerte Lederbespannung auf. Der Stuhl ist, wie manche deutsche Genossen nur ein scheinbarer Klappstuhl, die gekreuzten Stollen sind nämlich fest miteinander verbunden. Nur die äußere Form läßt die Entstehung aus dem alten Typ erkennen.

Die vierbeinigen Schemelstühle der französischen Renaissance, wie wir sie in der Sammlung Figdor finden, sind einfach gestaltet. Von den vier durch eine Querverspreizung verbundenen Beinen sind die hinteren einfache Vierkante, die vorderen schlanke Säulchen oder gedrehte Baluster; die Rücklehne als Fortsetzung der Hinterbeine bildet einen einfachen leeren Leistenrahmen. Von mehreren Exemplaren, die wie alle diese französischen Möbel durch den schönen warmen lichtbraunen Ton des Nußbaumholzes sich auszeichnen, ist hier der am meisten charakteristische wiedergegeben (Abb. 89), bei dem durch dunkle, licht umrahmte eingelegte Rechtecke die farbige Wirkung noch gehoben wird. Der Typus hat auch im XVII. Jahrhundert noch fortgelebt, denn dahin möchte ich Stühle verweisen, die niedrigeren Sitz und etwas nach hinten gebogene hohe Lehne besitzen. Den einen derselben mit fensterrahmenartiger Verspreizung in Form eines Kreuzes läßt Abbildung 90 ersehen. Die Vorderbeine, eine Querstange unter dem Sitz und die T-förmige Verspreizung über dem Boden sind reich in Drechslerarbeit profiliert. — Wenn für diese Stühle ohne Seitenlehne oben der Ausdruck Schemelstuhl gebraucht wurde, so findet das darin seine Begründung, daß



Abb. 102. Faldistorium aus dem Dom zu Marburg in Steiermark, XVII. Jahrhundert. Höhe 0,61, Breite 0,65 Meter

sie als richtige Schemel ohne Lehne ebenfalls gebräuchlich sind. Als Beispiel dieser mehrfach in der Sammlung vorkommenden Schemel sei einer im Bild wiedergegeben, der ebenfalls die charakteristischen toskanischen Säulen zeigt (Abb. 91).

Die größte Einfachheit, wir dürfen sie wohl als die Bauernstühle Frankreichs bezeichnen, zeigen einige weitere Stühle ähnlicher Art wie die oben beschriebenen, nur mit kürzerem und massigerem Bau und Vertikalsäulen, beziehungsweise Balustern im Lehnenfeld. Das eine aus Südfrankreich stammende Stück, mit seinem niedrigen Sitz als Ammenstuhl bestimmt, bringt Abbildung 92 zur Anschauung. Ein savoyischer Stuhl der gleichen Zeit ähnelt mit den schlichten vierkantigen Stollen der rahmenförmigen Rücklehne mit drei gedrechselten vertikalen Stäben den schlankeren französischen Brüdern derselben Zeit.



Abb. 103. Faldistorium aus der Kirche zu Karthaus bei Brünn, XVII. Jahrhundert. Höhe 0,55, Breite 0,76 Meter

Als letzte aber gewiß nicht geringste Abteilung dieser Sesselrevue wollen wir die deutsche oder exakter gesagt die germanisch-nordische Abteilung in Augenschein nehmen. Denn den Beginn müssen wir mit einem der berühmtesten Stücke der Sammlung machen, einem der



Abb. 104. Faldistorium aus der alten Militärkirche in Brünn, um 1700. Höhe 0,86, Breite 0,70 Meter

wenigen und dem bekanntesten der mittelalterlichen norwegischen Kirchenstühle, über den sich ähnlich wie über den Strozzi-Schemel eine eigene Bibliographie zusammenstellen ließe. In dem Mittelsaal der Sammlung Figdor nebeneinander stehend, sind die beiden doch für den, der zu sehen und zu vergleichen versteht, durch eine Welt voneinander getrennt, und fast will es uns scheinen, als hätte ein jedes dieser Stücke auch ein Teilchen der Atmosphäre seiner Entstehungszeit und seines Ursprungslandes in sein neues Heim mitgebracht. Führt uns der Sgabello in die Übereleganz des Florentiner Quattrocento, in die weiche Luft der Toskanischen Primavera, aus deren schimmernden Nebelschleiern die holdseligen Profile der Maddalena Strozzi, der Giovanna Tornabuoni und der „Bella Simonetta" auf uns niederschauen, so versetzt uns der Anblick des in seiner zyklopischen Form wie aus einem Stück Urgestein gehauenen nordischen Möbels in rauhere Regionen: Sehen wir auf seinem Relief die Ritter in Panzerhemd und Topfhelm gegeneinander anreiten, so vermeinen wir das Klirren der Normannenschwerter und die wilde Brandung der Meereswoge zu hören, ein kalter und starker Luftstrom umfängt uns, und wie den Dichter ziehts auch uns

„Nach der Fichten dunklem Walde,
Zu der Runenschrift im Stein, —
Und ein Wiking und ein Skalde
Sollen unsre Führer sein!"

Aber mißtrauen wir diesem ersten Eindruck, der schon den Altmeister v. Hefner-Alteneck, Du Chaillu, den Verfasser des „Viking Age" und so viele andere irreführte! Als der aus Gaarekirchen in der Provinz Thelemarken stammende Stuhl vor beiläufig einem halben Jahrhundert auftauchte, glaubte man in ihm ein Unikum aus der Vikingerzeit, dem XI. oder XII. Jahr-

hundert, erkennen zu dürfen. Mit der Zeit ist er, mit dem heutigen, stilkritisch geschärfteren Auge betrachtet, in eine weit spätere Zeit hinaufgerückt. Der Typus des Stuhls mit dem kastenartigen, geschlossenen, durch Säulengalerien durchbrochenen Sitzgestell, dem seitwärts ausladenden Rücklehnenbrett ist unstreitig romanisch. Ähnliche Formen lassen sich unschwer für das hohe Mittelalter in den literarischen Quellen nachweisen, und insofern bietet er mit andern unterdes im hohen Norden bekannt gewordenen Genossen ein unschätzbares Dokument für die Möbelkunst des hohen Mittelalters. Auch die hochinteressante und stilvolle Ornamentik, besonders der unteren umlaufenden Leisten redet die Sprache der romanischen Zeit. Aber sie beweisen allein kein so frühes Alter, denn wir wissen heute, daß infolge der kulturellen Bedeutungslosigkeit der nordischen Länder seit dem späteren Mittelalter die künstlerischen Ausdrucksformen dort oben eine Art Dornröschenschlaf geschlafen und unter Übergehung der Gotik die Renaissance auch wieder romanisch erfaßt haben. Das eindrücklichste Beispiel in Stil und Technik sind isländische Schnitzarbeiten bis auf die neue Zeit. Tragen neben dem Ornament auch die Tier- und Menschenköpfe noch ein sehr archaisches Gepräge, so werden dagegen die figürlichen Reliefs zum Verräter an der späten Entstehung. Simson auf dem Löwen reitend an der rechten Seite, die beiden Ritter an der Rückwand haben freilich in Kostüm und Rüstung Anklänge an das frühe XIV. Jahrhundert, aber die Vase mit der menschlichen Maske und der stilisierten Pflanze, die aus ihr hervorsprießt, hat einen fast renaissancemäßigen Charakter, und der aus drei Paaren bestehende Reigen an der äußeren Rückenlehne ist in Haltung und Stimmung kaum mittelalterlich, wozu noch kommt, daß der ausführende Künstler hier, wo er sich nicht an traditionelle Typen anlehnen konnte, in den Frauenkostümen stilistisch wie formell in seine Zeit, das XVI. Jahrhundert, herübergriff. Dieser Reigen ist darum gegenüber den anderen in der Stileigenart außerordentlich kräftigen und frischen Reliefs auch wesentlich flauer. Der Stuhl ist aus Fichtenholz und bis auf die obere Säulengalerie, die ergänzt ist, von ausgezeichneter Erhaltung (Abb. 93 und 94). — Wenn auch in wesentlich anderer Aus-



Abb. 105. Intarsierter Faltschemel, deutsch, XVII. Jahrhundert. Höhe 0,41, Breite 0,44 Meter



Abb. 106. Tiroler Scherenlehnstuhl, XVI. Jahrhundert. Höhe 0,99, Breite 0,68 Meter

führung, doch auf demselben Typus des mittelalterlichen Kastenstuhls beruhend — wir müssen den unvermittelten Sprung vom Kirchenthron zum Kinderstuhl machen — ist ein Kinderstühlchen, das zwischen drei Brettwänden den Sitz trägt. Die Wände sind seitlich herzförmig, hinten durch eine längliche Grifföffnung mit darunter befindlichem Kreuz durchbrochen. Das weiche Holz und die noch primitive Bearbeitung lassen die Entstehung noch im XV. Jahrhundert als wahrscheinlich erscheinen (Abb. 95).

Bevor wir den eigentlich deutschen, in der Sammlung Figdor ziemlich ausschließlich süddeutschen Stühlen uns zuwenden, mag ein Seitensprung in die bildende Kunst gestattet sein. Nicht das vornehmste Möbel, ein Thron, ist im Besitz der Sammlung Figdor, aber in Verbindung mit einer der lieblichsten Schöpfungen deutscher Frührenaissanceplastik, einer thronenden, bemalten Figur der heiligen Margarete, einem Erzeugnis der schwäbischen oder der noch wenig erforschten Donauschule, finden wir einen herrlichen Thron nach dem Vorbild italienischer Madonnenbilder, den wir an dieser Stelle nicht mit Stillschweigen übergehen dürfen. Die breite Thronbank flankieren vorspringende Seitenlehnen in Pilasterform mit Sockel und Gebälk; ähnlich mit vorspringenden Pilastern ist die Rücklehne gestaltet, darüber ein Halbkreisbogen mit Muschelfüllung und reich profilierter Umrahmung (Abb. 96).

Die bei den italienischen Stühlen gewahrte Reihenfolge beibehaltend, wollen wir uns zunächst den Klapp- und Faltstühlen zuwenden. Die eigentliche Schatzkammer deutschen Mobiliars, Tirol, hat auch in dieser Art manches beigesteuert. Der älteste aus Tirol erworbene Faltstuhl zeigt noch ganz die aus den Miniaturen bekannte Form des hohen Mittelalters. Die leicht geschweiften Stäbe laufen in umgebogene Endigungen, den nicht mehr



Abb. 107. Schweizer Scherenstuhl, XVI. bis XVII. Jahrhundert. Höhe 0,73, Breite 0,46 Meter



Abb. 108. Tiroler Armlehnstuhl, XVI. bis XVII. Jahrhundert. Höhe 0,99, Breite 0,66 Meter



Abb. 109. Salzburger Spinnstuhl, XVII. Jahrhundert. Höhe 0,89, Breite 0,49 Meter



Abb. 110. Armlehnstuhl, schwäbisch, XVII. Jahrhundert. Höhe 1,43. Breite 0,65 Meter

verstandenen stilisierten Tierköpfen ähnelnd, aus. Die sparsamen Profile an den Kreuzstäben, den Verbindungsleisten und der Mittelrosette lassen erkennen, daß wir es mit einer Arbeit um 1500 zu tun haben (Abb. 97). Das schlichte Möbel gewinnt weiteres Interesse durch den originellen, mit starker Schnur abgesteppten Ledersitz. Das nächste bedeutsame Stück (Abb. 98) zeigt den öfter schon erwähnten Typus, bei dem die gekreuzten Beinpaare seitlich stehen. Nietenartige Zapfen bezeichnen die Kreuzungsstellen. Die ziemlich hoch angebrachten Querverspreizungen werden von gewundenen, kannelierten Stützen gebildet. Jetzt sind die höheren Endigungen der Rückpfosten mit modernen, einer Wiener Künstlerhand entstammenden, recht hübschen Äffchen, die vorderen mit krautartigen Krabbenknöpfen derselben Provenienz abgeschlossen. Ehemals mag eine schräg herablaufende Seitenlehne angebracht gewesen sein. Der Stuhl stand bei einem Mühlenbesitzer zu Eppan in Tirol. Seine Form ist kunstfreundlichen, lokalkundigen Wienern, die ihre Aufmerksamkeit den von der hastenden Menge der Passanten unbeachteten und doch so interessanten Bildwerken an der Außenseite des St. Stephans-Doms geschenkt haben, nicht unbekannt. Der Sitz des Pilatus auf einem das Leiden Christi darstellenden Relief am südöstlichen Vorbau der Reliquienkammer zeigt dieselbe Konstruktion und dieselbe Silhouette, nur mit etwas höherer Rücklehne. Diese Reliefs wurden der Kirche von dem Bürger-

meister Bartholomäus Prantner und den Räten der Stadt Wien im Jahre 1580 verehrt. Der Eppaner Stuhl dürfte allerdings nach seinen noch ziemlich streng gotischen Formen um wenigstens ein halbes Jahrhundert früher anzusetzen sein.

Eine weitere Anzahl von Klappstühlen ist in der Konstruktion und im Material denen Italiens, von welchen Proben in den Abbildungen 67 bis 69 gegeben wurden, völlig gleich. Sie scheinen in der Schweiz und in der Bodenseegegend sehr verbreitet gewesen zu sein, kommen aber zum Beispiel auch in Nürnberg zu Anfang des XVII. Jahrhunderts vor. Die Unterscheidungsmerkmale der italienischen und deutschen Stühle dieser Art sind der weniger massive Bau, der sich besonders in der Bildung der Seitenlehnen ausspricht, die starke Neigung, die geschweiften Kreuzstäbe mit Knickungen und Nasen zu versehen, dann die größere Zierlust, die sich in der Anbringung geschnitzter Reliefs kundgibt. Die beiden schönsten Beispiele der Sammlung geben die Abbildungen 99 und 100 wieder, beide aus der Bodenseegegend stammend, der erstere wohl noch aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts, der letztere einige Jahrzehnte jünger.

An dieser Stelle muß eines schweizerischen Pseudoklappstuhls — wie die Abbildung 101 ergibt, sind die Beine wohl gekreuzt, aber nicht drehbar — Erwähnung geschehen, der durch die an den Seiten angebrachten eisernen Ringe zum Durchstecken von Tragstangen sich als eine Art von Sedia gestatoria erweist. Schwerlich aber hat er einer hohen Standesperson als Zeremonialstuhl gedient, eher vielleicht, auch die weiche Polsterung weist darauf hin, einem älteren vom Zipperlein geplagten Herrn.

Von kirchlichen Faldistorien, wie wir eines bereits aus Italien kennen lernten, besitzt die Sammlung Figdor drei wundervolle Exemplare des XVII. Jahrhunderts, zwei aus Mähren, eines aus Steiermark. Dasjenige aus dem Dom zu Marburg, an dem die X-förmigen Träger in stilisierte Hundsköpfe auslaufen, ist ohne Lehne. Die sorgfältige farbige Tönung und die eigenartige Imitation von Edelsteinen in Kastenfassung neben dem viel moderneren Blattornament lassen fast die Vermutung aufkommen, daß der Verfertiger noch ein mittelalterliches Original vor Augen gehabt habe (Abb. 102). Das zweite aus der Kirche zu Karthaus bei



Abb. 111. Küperstuhl, um 1700. Höhe 1,08, Breite 0,41 Meter



Abb. 112. Deutscher Polsterlehnstuhl, um 1700. Höhe 1,36, Breite 0,58 Meter

Brünn mag um 1600 entstanden sein (Abb. 103). Die flachen geschweiften Stützen haben hier gepolsterte Querstäbe mit Rosetten an den Endigungen als eine Art niedriger Seitenlehnen. Aus der alten Militärkirche in Brünn stammt das reichste Faldistorium, an dem sich zwischen dem hochgezogenen hinteren Stützenpaar, das wie das vordere in Löwenköpfe endet, eine niedrige Lehne entwickelt, mit üppigem Akanthusblattwerk und dem Monogramm Christi in einem mittleren Medaillon. Das wirklich vornehm prächtige Möbel, aus Nußbaumholz, besitzt noch die alte rötliche Bemalung (Abb. 104).

Unter einer Anzahl einfacher Faltschemel mit geraden Leisten und Verspreizung in der Kreuzungsachse und am Boden, die wohl sämtlich dem XVII. Jahrhundert angehören und deren Lokalisierung sich eben wegen ihrer Einfachheit sehr schwierig gestaltet, ragt einer — übrigens von demselben Vorbesitzer wie die andern in München — hervor, dessen gerade Pfosten und breite unteren Verspreizungsbretter an den Außen- und Innenseiten mit äußerst fein gezeichneten mehr-

farbigen Intarsien, Blütenranken mit Vögeln, geziert sind (Abb. 105).

Auch an zwei Scherenstühlen, die im allgemeinen ganz den oben beschriebenen und abgebildeten italienischen gleichen, möchte ich nicht vorbeigehen. Obgleich sie in der Sammlung als italienische geführt werden, möchte ich sie mit ziemlicher Sicherheit als tirolisch oder schweizerisch ansprechen. Charakteristisch dafür sind die unitalienische Art des Profils des hinteren Lehnenbretts, die als gerade vierkantige Leisten auftretenden und in einem gedrechselten Knopf endigenden Seitenlehnen. Auch der an einem hinter diesem Knopf befindlichen, aus demselben Stück Holz gedrechselte Ring ist mir von unzweifelhaft tirolischen Stücken bekannt (Abb. 106). Der andere noch schlanker gebaute, hat an der Vorderseite eine mehr angedeutete als ausgeführte Blattverzierung eingeschnitzt.



Abb. 113. Deutscher Polsterlehnstuhl, um 1700. Höhe 1,54, Breite 0,66 Meter

Schließlich ist noch ein in der Süd- und Westschweiz nicht selten vorkommender Scherenstuhl-Typ durch ein trefflich erhaltenes Exemplar vertreten. Die geraden Scherenbretter sind hier an einer Seite nur bis zum Sitz hinaufgeführt, auf der anderen Seite bilden sie die schräge Rückenlehne, die mit einem Querbrett mit eingetieften konzen-



Abb. 114. Kinderstuhl, flandrisch, XVII. Jahrhundert. Höhe 0,60, Br. 0,43 Meter

trischen Halbkreisen verziert ist. Eine im Aussehen ganz hübsche, aber recht wenig bequeme Sitzgelegenheit (Abb. 107).

Die deutschen Stühle auf vier geraden Füßen sind, soweit sie nicht direkte Abkömmlinge italienischer sind, verhältnismäßig einfach. Ein in seiner derben Schlichtheit geradezu musterhaftes Beispiel eines Armlehnstuhls, der dem XV., aber auch dem XVI. oder XVII. Jahrhundert angehören kann, bietet wieder Tirol (Abb. 108). Er erinnert in seinem festen materialgerechten Gefüge, das keiner Erklärung bedarf, an die Bestrebungen modernster Möbelkunst. Die achteckig geschnittenen, an Vorder- und Hinterstollen verschieden gestalteten Knäufe sind der einzige bescheidene Schmuck und das einzig Altertümliche an ihm. Ein Salzburger Spinnstuhl führt uns noch weiter in das mehr kleinbürgerliche, bäuerliche Gebiet. Das Charakteristische dieser Stühle ist, daß die linke Seitenlehne weggelassen ist, um dem linken Arm der Spinnerin freie Bewegung zum Drehen der Spindel zu lassen. Die vier Beine sind dockenartig geschnitzt, das breite Rückenbrett zeigt stern- und herzförmige Durchlochungen (Abb. 109).

Gleicher Zeit (XVII. Jahrhundert) und gleichen Charakters ist ein niedriger, wahrscheinlich für ein Kind bestimmter Stuhl mit Lederbezug. Die kräftigen Beine, die hinten verlängert die beiden ausgesägten Rücklehnenbretter aufnehmen, haben achteckige Grundform und sind im mittleren Teil unter dem Sitz in Windungen profiliert. Die rückwärtigen Pfosten zeigen oben und zwischen den Lehnenbrettern geschnitzte Knäufe. — Die fast international zu nennende Art des italienischen „poltrone" vertritt auf deutschem Boden ein aus Ulm erworbener und aus einem schwäbischen Kloster stammender, sehr feiner Armlehnstuhl von 1669, in seiner Art ein Meisterwerk der Möbelkunst. Die über dem Boden mit profiliertem Brettwerk verspreizten Füße erscheinen in dem unteren Teile als schön gebildete Baluster. Kürzere Baluster nehmen die von der hohen rahmenförmigen Rücklehne ausgehenden sanft geschweiften Armlehnen auf. Das Lehnenbrett ist als reichgegliederte Kartusche mit dem Doppelwappen eines Stiftes gebildet. Der Samtbezug ist neu (Abb. 110).

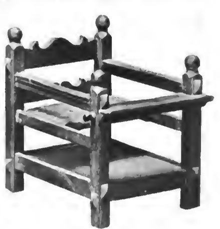


Abb. 115. Deutsches Kinderstühlchen, XVII. Jahrhundert. Höhe 0,35, Breite 0,30 Meter

Weiter sind noch von Stühlen ohne Seitenlehnen mit geraden Beinen ein schlichter lederbespannter Sessel bemerkenswert, der als Vorderbrett unter dem Sitz und als Rücklehne ungemein flott im Knorpelstiel komponierte Füllungen enthält, oberdeutsch um die Mitte des XVII. Jahrhunderts, aus Nußbaumholz und ein ebensolcher mit trapezförmigem, nach vorn schmälerem Sitz mit spätbarocken Füllungen und Akanthusblattknäufen. Diese Art Stühle, im Bau völlig gleich, nur mit leichten Modifikationen, kommen von Mittelitalien bis



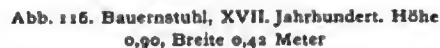


Abb. 116. Bauernstuhl, XVII. Jahrhundert. Höhe 0,90, Breite 0,42 Meter



Abb. 117. Bauernstuhl, XVII. Jahrhundert. Höhe 0,85, Breite 0,42 Meter

Norddeutschland vor. Das hier besprochene Exemplar (Abb. 111) könnte vom Rhein stammen, wo derartige Stühle unter dem Namen Küperstühle gehen.

Eine echt deutsche Spezialität, die vor allem am Ende des XVII. bis zum Anfang des XVIII. Jahrhunderts in allen deutschen Gauen blühte, waren die ganz großen vollständig gepolsterten, im Volke heute Großvaterstühle genannten Lehnsessel, welche im allgemeinen weniger ästhetische als Bequemlichkeitsbedürfnisse befriedigen sollen. Auch in der Figdorschen Sammlung haben die wenigen Möbel des XVIII. Jahrhunderts den gleichen

Zweck. Die beiden frühen, um 1700 entstandenen Prachtstücke dieser Art (Abb. 112, 113) zeigen senkrecht zu den großflächigen Rücklehnen oben die charakteristischen Wangenlehnen, Ohren, mit Schnitzereien, einmal eine Maske, das andere Mal je einen halben (!) Doppeladler. In den vorzüglich geschnitzten Tierklauen und Köpfen von Abbildung 113 und den Fratzenköpfen von Abbildung 112 spricht sich zudem ein derber, frischer Humor aus. — Weniger für die Entwicklung der Möbelformen als für die Kultur-



Abb. 118. Bauernstuhl, um 1700. Höhe 0,96, Breite 0,41 Meter

Abb. 119. Bauernstuhl, XVII. Jahrhundert. Höhe 0,89, Breite 0,43 Meter

geschichte des Kindes von Bedeutung zeigen sich noch zwei interessante Kinderstühle, die Dr. Figdor überhaupt mit besonderer Liebe gesammelt hat, und die wir den im Laufe der früheren Erörterungen erwähnten hier noch anreihen wollen, der eine, sehr originell durch das Bestreben, durch recht schwere Konstruktion das Umfallen des Stuhls und Herausfallen des Kindes zu verhüten, ist flandrisch und wie sein deutscher Genosse, der den Laufgestellen fast etwas ähnelt, aus dem XVII. Jahrhundert (Abb. 114 und 115). Wenn wir uns nun einem ganz speziellen Sitzgerät der deutschen Spät-

renaissance zuwenden, so muß der Betrachtung das Geständnis vorausgehen, daß Deutschland nicht an der Spitze, sondern am Ende der Zivilisation, wenigstens nach der Richtung der Sitzmöbel, marschiert. Das XVI. Jahrhundert zeigt überall und in allen Typen der Sitzmöbel die Übernahme fremder, und zwar italienischer Formen. Um die Wende des XVI. und XVII. Jahrhunderts tritt insofern eine Wandlung ein, als außer den italienischen, die wieder von diesen beeinflußten niederländischen, besonders flandrischen Möbel und daher auch Stühle als Modevorbilder in die Erscheinung treten.



Abb. 120. Bauernstuhl, XVII. Jahrhundert. Höhe 0,87, Breite 0,43 Meter

Abb. 121. Bauernstuhl, XVII. Jahrhundert. Höhe 0,86, Breite 0,45 Meter

Weniger Einwirkung auf deutsche Verhältnisse hat die hochentwickelte französische Möbelkunst gehabt. Der niederländische Einfluß blieb, was aus den geographischen Verhältnissen sich ja leicht erklärt, übrigens mehr auf Niederdeutschland beschränkt.

In den bürgerlichen Familien — der kleine Stadt- und Landadel gehört natürlich auch hieher — macht sich aber mit dem XVII. Jahrhundert eine Abspaltung des Geschmacks geltend. Mit dem Beginn des XVII. Jahrhunderts tritt in den mannigfachsten Spielarten eine Sitzmöbelform für mehr

als zwei Jahrhunderte in den Vordergrund, die bis vor nicht allzulanger Zeit, ehe nämlich die genauere Erforschung der deutschen bäuerlichen Altertümer einsetzte, unter dem Sammelnamen „Bauernstühle" gingen.

Die Blütezeit der Bauernstühle, um diese nun einmal gebräuchliche Bezeichnung beizubehalten, fällt in die Zeit von 1650 bis 1700. Ihren eigentlich nicht zu Recht bestehenden Namen führen sie daher, daß sie im XVIII. und, allerdings immer roher und unbedeutender werdend, auch noch



Abb. 122. Schweizer Bauernstuhl, XVII. Jahrhundert. Höhe 0,88, Breite 0,42 Meter

Abb. 123. Bauernstuhl, XVII. Jahrhundert. Höhe 0,91, Breite 0,40 Meter

während des ganzen XIX. Jahrhunderts den bevorzugten bäuerlichen Stuhltypus von Mitteldeutschland bis nach Südtirol bildeten. Aber auch der Umstand trug zu der Bezeichnung bei, daß auf dem Land von dem ungeheuer verbreiteten und erst ganz neuerdings selten werdenden Typus sich sehr viele Vertreter, im Gegensatz zu den Städten, erhalten hatten.

Nach der trockenen Systematik gehört unser Bauernsessel zu den Schemeln mit Rücklehne. Die Vaterschaft, auf den ersten Blick vielleicht nicht sehr in die Augen fallend, gehört dem florentinischen „sgabello"

des Cinquecento zu, dessen Nachbildungen in Tirol und auch im übrigen Deutschland in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts Eingang fanden. Die schräg gestellten Stützbretter, gewöhnlich durch Zargen verbunden, lösten sich in vier gekrätschte Stollen, stab- oder säulenförmige Beine auf, die billiger, leichter zu ersetzen, aber freilich nicht schöner waren. Möglich, daß die Vorliebe der Spätrenaissance für Säulen und Baluster auch auf diese freilich ziemlich verkümmerte Bildung nicht ohne Einfluß war. Die schräg gestellten, „gekrätschten", stabförmigen Beine sind aber






Abb. 124. Bauernstuhl, um 1700. Höhe 0,94, Breite 0,46 Meter

Abb. 125. Salzburger Bauernstuhl, XVIII. Jahrh. Höhe 0,86, Breite 0,45 Meter

das Wesentliche des Stuhltypus, die im Verhältnis zu dem im ganzen meist leichten Möbel eine relativ bedeutende Standfestigkeit gewährten. Sie werden, je nach feinerer oder gröberer Ausstattung entweder direkt in das Sitzbrett oder in unter demselben laufende Querleisten verzapft. In das hinten oft etwas verlängerte Sitzbrett ist die Rücklehne, die einzige Trägerin künstlerischen Schmucks, eingezapft. Die Form des Sitzbretts ist eine wechselnde, am seltensten — meist erst im späteren XVIII. Jahrhundert auftretend — sind runde oder ovale Sitzbretter, die häufigste Form ist die viereckige und hier

die schwach trapezförmige mit abgeschnittenen Ecken. Häufig ist rückwärts an der Stelle der Einzapfung der Rücklehne, um das Sitzbrett, das ohnehin oft nicht sehr geräumig ist, nicht zu beeinträchtigen, eine Ausbuchtung angebracht. Die Lehne ist in allen Fällen schräg in das Sitzbrett eingelassen und ebenso besteht sie mit ganz vereinzelten Ausnahmen alemannischer Herkunft aus einem ebenen Brett. Die Form der Lehne ist meist die eines



Abb. 126. Stuhl aus Kempten, XVII. Jahrhundert. Höhe 0,98, Breite 0,41 Meter

Abb. 127. Stuhl vom Bodensee, XVII. Jahrhundert. Höhe 0,96, Breite 0,46 Meter

in den verschiedensten Varianten geschweiften und abgesetzten, unten schmalen, nach oben breiter werdenden Brettes, das oben abgerundet ist. Entweder bleibt das Brett in einer Fläche geschlossen oder es ist in der Mitte durchbrochen. Im letzteren Fall ist die lochförmige Durchbrechung meist so gestaltet, daß sie zum Zweck der Fortbewegung des Stuhles das Durchstecken der menschlichen Hand leicht ermöglicht. Die Form der Rückenlehne sowie das Vorhandensein der Öffnung ist auf die Art

der Verzierung vielfach von Einfluß. Die Rücklehne des an sich etwas nüchternen, ärmlichen Möbels, das der materiellen Erschöpfung Deutschlands nach dem Dreißigjährigen Krieg so ganz entspricht, ist an der Innenseite mit mehr oder minder kräftiger, in Art und Geschmack unendlich mannigfaltiger Reliefschnitzerei geschmückt, dem Auge des Beschauers in den reicheren Formen ein größerer Genuß als dem Rücken des Benutzers. Die Figdorsche Sammlung ist gerade auf dem Gebiet der Bauernstühle



Abb. 128 und 129. Stühle derselben Folge wie Abbildung 127

besonders reich, die einzelnen Stücke zu beschreiben, mag nach der vorausgeschickten allgemeinen Betrachtung nicht nötig sein, die schönsten, hier abgebildeten Stücke sollen nur nach Art und Herkunft noch ein paar Begleitworte mit auf den Weg bekommen.

Als erste Gruppe sei einer Anzahl Stühle gedacht, in denen sich die geschnitzte Ornamentation der Rücklehne in den Formen des sogenannten Knorpel- und Ohrmuschelstils bewegt. Sie dürften sämtlich nicht später als

ins zweite Drittel des XVII. Jahrhunderts zu setzen sein. Ihre Heimat dürfte im allgemeinen das südwestliche Deutschland sein, das überhaupt in dieser Möbelgattung einen besonderen Reichtum aufweist. Die durchbrochenen Rückenlehnen bilden im Grund nur eine frei behandelte geschweifte Kartusche um die Durchbruchsöffnung. Die Arbeit an den erlesen schönen Stücken der Sammlung Figdor, die fast durchgängig in edlem Nußbaumholz ausgeführt



Abb. 130. Landshuter Fischerstuhl, nach 1700. Höhe 0,98, Breite 0,49 Meter

Abb. 131. Schwäbisch-alemannischer Bauernstuhl von 1713. Höhe 0,93, Breite 0,44 Meter

sind, ist eine sehr saubere, auf eine gediegen künstlerisch-handwerkliche Tradition verweisende. Die Abbildungen 116 und 117 zeigen ein beliebtes Motiv des Typus des XVII. Jahrhunderts mit einem bekrönenden geflügelten Engelskopf. Wie dasselbe Motiv in späterer Zeit, wohl kurz nach 1700, unter dem Einfluß des französischen Spätbarocks sich entwickelte, dafür mag Abbildung 118 ein Beispiel bieten. Hier ist die Zeichnung von außergewöhnlicher Anmut und Leichtigkeit. Ein weiteres ähnliches Beispiel dieser Art

mag wegen der originellen Profilierung der Beine und auch deswegen Erwähnung finden, weil bei ihm auch die Rückseite der Lehne mit Flachschnitzerei geziert ist (Abb. 119).

Ein noch beliebteres Dekorationsmotiv der Zeit bilden Maskarons und Fratzen. Bei den beiden Stühlen Abbildungen 120, 121 hat der Aufbau der breit angelegten Lehne durch die fensterartigen Öffnungen einen gewissermaßen architektonischen Aufbau. Der erste zeigt reiches Knorpelwerk, der zweite die



Abb. 132. Elsässischer Bauernstuhl, XVIII. Jahrhundert. Höhe 0,91, Breite 0,42 Meter

Abb. 133. Müllerstuhl aus Nikolsburg, von 1759. Höhe 0,88, Breite 0,33 Meter

nach dieser Mode auftretende Verwendung des krautartig gebildeten Akanthusblattwerks. Durch die Einsetzung der lilienartigen Bildung in die Öffnung hat freilich der seine technische Geschicklichkeit als Schnitzer und seine Zierfreudigkeit zeigende Meister den Zweck der Durchbrechung einigermaßen illusorisch gemacht. In sehr vielen Fällen ist das Maskaron für die Bildung der Öffnung benutzt worden, so daß diese durch das aufgerissene Maul gebildet wird. Ein Schweizer Stuhl im Knorpelstil (Abb. 122) und ein vorzüglich gezeichneter süddeutscher Stuhl dieser Art (Abb. 123) vertreten

diesen Typus. Besonders geschickt kommt das Krautblattornament in einem weiteren Stuhl (Abb. 124) zur Verwendung. Die ebenfalls, besonders in späten wirklichen Bauernstühlen Mittel- und Süddeutschlands verwendete herzförmige Öffnung, gleichfalls umrahmt von Akanthuslaub, zeigt ein Stuhl, der über der Öffnung auf einem von einer Muschel bekrönten Wappenschild zwei gekreuzte Fische zeigt, wohl ein Stück der Einrichtung aus einer Fischer-



Abb. 134. Tiroler Bauernstuhl, Ende des XVIII. Jahrhunderts. Höhe 0,96, Breite 0,32 Meter

Abb. 135. Bauernstuhl (rheinisch?), von 1739. Höhe 0,91, Breite 0,51 Meter

zunftstube. Eine recht hübsche Lösung der Lehnendekoration mag den Schluß dieser Reihe bilden. Bei diesem aus Salzburg stammenden Stück (Abb. 125) ist die Lehne aus einer über eine Kartusche sich aufbauenden großen Muschel oder palmettenförmigen Bildung entwickelt.

Den Stühlen mit rein ornamentaler Zier in den Schnitzereien reihen sich diejenigen mit Wappenschmuck an. Auch hier bildet Kartuschen- und Laubwerk die Umrahmung. Da das Wappen naturgemäß die Mitte der



Abb. 136. Nordschweizer Bauernlehnstuhl von 1716. Höhe 0,98, Breite 0,57 Meter

Abb. 137. Nordschweizer Bauernlehnstuhl, frühes XVIII. Jahrhundert. Höhe 0,98, Breite 0,70 Meter



Abb. 138. Deutscher Drehstuhl, um 1600. Höhe 0,70, Breite 0,63 Meter

Lehnenfläche einnimmt, ist bei den Wappenstühlen dieser Art die Durchbrechung seltener. Derb in Ausführung und Entwurf, der sich der knorpeligen Formen in wenig ausgesprochener Akzentuierung bedient, ist ein Stuhl, der vor allem durch das unter einer Krone stehende Wappen, das vielleicht das der bayerischen Familie Tattenbach sein soll, unser Interesse erweckt. In geschweifter Form ausgesägt, zeigt die Rückenlehne eines anderen aus der Bodenseegegend stammenden Stuhls zwischen Akanthuslaub vor der zeltartig ausgebreiteten Helmdecke ein Wappen mit einer über einem Laubzweig stehenden Kuh (vielleicht das Wappen der Augsburger Familie Rehm). Künstlerisch bedeutsam sind zwei weitere Stühle dieser Gattung, wo wieder das von Krautwerk umgebene Wappen die Lehne bildet, das eine mit dem Wappen der Kemptener Familie Rader (Abb. 126), das andere aus der Bodenseegegend mit einem Wappen, das im Schild einen senkrechten Balken mit drei Sternen, auf dem Helm einen Flug mit einem Stern zeigt. Die schönsten Exemplare dieser Gattung bietet eine zusammengehörige Reihe von sechs Stühlen, welche in geschickt gezeichnetem und geschnitztem Akanthuslaub in runden Medaillons die Wappen bürgerlicher, wahrscheinlich Lindauer Familien zeigt. Die ausgezeichnete Erhaltung mit ihrem schönen alten braunen Holzton macht diese Stühle, von denen hier drei in den Abbildungen 127 bis 129 wiedergegeben werden, besonders wertvoll.

Die bisher angeführten Stühle gehören ihrer Ausführung und ihrem Entwurf nach einer vornehmeren Kultur an. Eine weitere Reihe zeigt aber den Typus auch, wie er sich im XVII. und XVIII. Jahrhundert seiner einfachen Konstruktion halber zum bäuerlichen Möbel umbildet.

Der älteste dürfte ein dreibeiniger (Schuster-?) Stuhl von 1686 sein, der noch gewissermaßen als Übergang von der bürgerlichen zur bäuerlichen Art gelten kann. Die Lehne von rechteckiger Grundform, mit mannigfach ausgesägter Schweifung zeigt verschlungenes Rankenwerk in verschwommenem Renaissancecharakter. Diese Verschwommenheit stilistischer Bildungen zeigt immer deutlich auf die Verbauerung hin. Dies ist auch bei einem übrigens sehr frischen und originellen Stuhl der Landshuter Fischerinnung der Fall, der in seiner kräftigen originalen Bemalung die besondere alt-

bayerische Farbenfreudigkeit erscheinen läßt. Bei dem wohl etwa um 1700 entstandenen Stuhl ist die Behandlung der Beine in Spiralen besonders der Schrägstellung angemessen (Abb. 130).

Ebenso wie das eben angeführte stilistische Merkmal ist für diese Bauernstühle ein technisches bezeichnend. Die Schnitzerei — im Übergang von handwerklicher zur häuslichen Erzeugung — bleibt auf die Oberfläche beschränkt, sie verflacht auch in dieser Richtung. Verhältnismäßig sehr hübsch geschieht das an einer der vielen alemannischen Arten, die sich um den Bodensee und in der Nordschweiz vorfinden. Das von 1713 stammende Exemplar der Sammlung gibt von dieser Art einen selten vorteilhaften Begriff (Abb. 131). Noch feiner wirkt ein Stuhl, dessen durchbrochene Lehne aus profiliertem, verschlungenem Bandwerk gebildet ist. Das hier in Abbildung 132 wiedergegebene Exemplar von außerordentlich sorgfältiger Arbeit ist im Elsaß erworben, doch kommen dergleichen Stühle auch in der Nord- und Ostschweiz vielfach vor. Je später die Entstehung, desto geringer wird



Abb. 139. Drehbarer Bauernstuhl aus dem Jahre 1649. Höhe 0,895, Breite 0,375 Meter

Abb. 140. Drehbarer Salzburger Bauernstuhl, XVIII. Jahrhundert. Höhe 0,90, Breite 0,30 Meter

im allgemeinen die Beherrschung der Form, auch wenn man die Anlehnung an frühere Vorbilder sieht. Ein schweizerischer Stuhl aus Nußbaumholz (aus Engelberg 1757) bringt noch in dem guten Relief der durchbrochen geschnitzten Lehne Reminiszenzen an das XVII. Jahrhundert: In der Mitte eine heraldische Lilie zwischen langgezogenen S-förmigen Ranken.

Noch schlichter ist ein Stuhl mit nur durch eine kleine herzförmige Grifföffnung durchbrochener Lehne aus Buchenholz. Zwei bandförmige, senk-



Abb. 141. Florentiner Rahmen, um 1500. Durchmesser 0,41 Meter

recht durcheinander gesteckte Herzen bilden die einfache Zier des durch Verkürzung der Beine zum Kinderstuhl umgewandelten, wohl aus den deutschen Alpenländern stammenden Stücks. In ganz Oberdeutschland und den österreichischen Kronländern spielen dann ausgesägte Bretter mit Flachschnitzerei, meist Wappenbildern, darunter am meisten vertreten der Doppeladler, eine große Rolle. Ein besonders charakteristisches Stück dieser Art mag in Abbildung 133 vor Augen geführt sein. Es stammt wie ein anderes einfacheres,

etwas älteres Exemplar aus der Waldmühle am Bach zu Nikolsburg. Die bäuerliche Flachschnitzerei der beiden, das gekrönte Mühlrad haltenden Greifen ist sehr wirksam gestaltet, interessant auch der gepunzte Grund. Die Rückseite trägt die Jahreszahl 1769. Den Beschluß dieser Reihe bildet ein dem spätesten XVIII. Jahrhundert angehörender, aus Tirol erworbener Stuhl mit gar nicht übler Verwendung der Louis XVI-Formen. Der Stuhl ist grün bemalt und das die Mitte der Stuhllehne einnehmende Madonnenbrustbild polychromiert (Abb. 134).

Neben dem Stuhl dieses Typus (gespreizte, in die Sitzplatte gezapfte Beine) mit geschnitzter Lehne aus einem Stück kommt eine Abart vor mit Lehne aus zwei in angemessener Entfernung eingezapften vertikalen, oben durch eine Querleiste verbundenen Brettern. Nach dem in der Bodenseegegend besonders häufigen Vorkommen dürfen wir dort wohl auch die Heimat dieser Form annehmen, die späterhin im XVIII. Jahrhundert, allerdings oft noch durch Seitenlehnen bereichert, sich in ganz Deutschland findet.

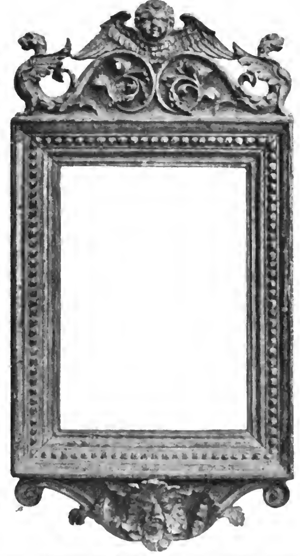


Abb. 142. Italienischer Rahmen, frühes XVI. Jahrhundert. Höhe 0,76, Breite 0,37 Meter

Von den drei in der Sammlung Figdor vorhandenen Stücken dieser Art ist der wahrscheinlich älteste, mit hübsch in Drechslerarbeit verzierten Beinen der einfachste. Glatte Bretter, balusterförmig ausgesägt, tragen das seitlich und an den Unterseiten ausgesägte Querbrett, das in der Mitte ein kleines geschnitztes Wappenmedaillon ziert. Annähernd dieselbe Form zeigt ein aus Köln erworbenes Stück mit recht geschmackvoller Flachschnitzerei vom Jahre 1739 (Abb. 135). Noch reicher, volkstümlich



Abb. 143. Florentiner Rahmen, nach 1560. Höhe 0,94, Breite 0,69 Meter

in der Ornamentik, um 1700 entstanden, ist das dritte Exemplar, das in der Mitte der durch die drei Lehnenbretter gebildeten Durchbrechung noch eine reich gedrechselte Säule aufweist, ein an derlei Stühlen nicht seltenes Vorkommen. — Diese Art bot im Gegensatz zu den geschweiften Lehnen aus einem Stück leicht die technische Möglichkeit zur Anfügung von Seitenlehnen. Solcher Lehnstühle besitzt Figdor zwei elegante Exemplare, beide aus der Nordschweiz. Die Sitzbretter sind naturgemäß etwas breiter gestaltet. An den Vorderecken sind zwei gedrechselte Säulen eingezapft, welche die flachen senkrecht auf die hintere Lehne befestigten Armstützen tragen. Der eine reichere, in der Verzierungsart derbere, trägt Entstehungsjahr (1716), Wappen und Namen des Besitzers Antoni Ezweiler (Abb. 136), der andere etwas einfacher und feiner, mit zügiger Schnitzerei, dürfte zeitlich von ersterem nicht weit entfernt sein (Abb. 137). — Zum Schluß der Stühle, weil die Mehrzahl dem zuletzt besprochenen Stuhltyp angehört, mögen noch den Drehstühlen einige Worte gewidmet sein. Die Drehstühle tauchen zuerst im XV. Jahrhundert auf. Für Studien- und Geschäftszwecke mögen ihre Vorteile schon damals wie heute erkannt worden sein, denn die Zahl der erhaltenen frühen Exemplare, bei der großen Seltenheit von Sesseln früher Zeit überhaupt, spricht für ihre starke Verbreitung. Ihre Konstruktion ist anfänglich immer so angeordnet, daß die Sitzplatte mit einem Zapfen drehbar in die starke Fußsäule eingelassen ist, die ihrerseits auf einem kräftigen Fußgestell befestigt ist. Diesem Schema folgt auch der älteste Drehstuhl der Figdorschen Sammlung, obgleich er vielleicht nicht vor 1600 angefertigt wurde. Charakteristisch und durch die Verwendung bedingt, ist die gewöhnlich halbkreis-



Abb. 144. Venetianischer Rahmen, XVI. bis XVII. Jahrhundert. Höhe 0,95, Breite 0,79 Meter

förmige Sitzplatte und die dieser in der Linienführung folgende, an den Enden nach außen geschweifte Lehne, welche am Rücken von einem Brett, an den Seiten von zwei Balustersäulen getragen wird. Der in der Fußsäule drehbare Zapfen steht mit dem Sitz durch ein Mittelstück mit vier Konsolen, die eine stärkere Befestigung gewährleisten, in Verbindung. Das Bestreben nach Standfestigkeit hat wohl den Verfertiger auch zur eigenartigen exzentrischen Anordnung der vier Kreuzesbalken des Fußgestells bewogen. Das Möbel ist



Abb. 145. Italienischer Rahmen, XVII. Jahrhundert. Höhe 1,40, Breite 1,15 Meter

in seiner derben Einfachheit ebenso apart als auch sehr praktisch (Abb. 138). — Von den weiteren Drehstühlen der Sammlung bildet einer den Übergang zu der Art der Bauernstühle und mag noch dem frühen XVII. Jahrhundert angehören. Vier gespreizte, in Drechslerarbeit abgesetzte Beine sind

in eine runde Scheibe eingelassen, auf der die Sitzplatte mittels eines langen ebenfalls gedrechselten Zapfens sich dreht. Die Sitzplatte dieses ebenso wie des vorherbesprochenen, süddeutschen Möbels ist annähernd halbkreisförmig, die wie immer bei dieser Gattung mäßig hohe Lehne, die in flachen Knöpfen endigt, ruht auf sechs schlanken gedrechselten Stäben. Ein weiteres Exemplar zeigt ganz den Bauernstuhltypus (Abb. 139) mit der hohen, schmalen und geschweiften Lehne, die beiderseitig ein bürgerliches Wappen, auf der Innenseite außerdem die Jahreszahl 1649, auf der Rückseite den Spruch: „Got allein die Ehr" trägt.



Abb. 146. Französischer Rahmen, XVI. bis XVII. Jahrhundert. Höhe 0,44. Breite 0,35 Meter

Sehr lustig wirkt ein Exemplar aus dem XVIII. Jahrhundert, wo den oberen Teil der geschweiften Lehne eine drollige gehörnte (?) Maske mit großem als Grifföffnung gebildeten Maul und herausgestreckter Zunge bildet. Das originelle Stück stammt aus dem Salzburgischen (Abb. 140). — Eine äußerst wertvolle und interessante Ergänzung nach der typologischen Seite, die hier nur kurz gestreift werden soll, bilden die zahlreichen Puppenstühle, die Dr. Figdor vereinigt hat. Die unserer schnelllebenden, fabrikmäßigen Zeit fremdgewordene Art der Vertiefung auch in die unbedeutendste Aufgabe, wie sie den vergangenen Jahrhunderten eigen war, spricht in diesen unscheinbaren Spielgeräten eine wahrhaft rührende Sprache. Besonders reich sind unter diesen Puppenstühlen die den italienischen geradbeinigen Lehnstuhl repräsentierenden Spielarten vertreten. —

Den Schluß dieser Übersicht über die Holzmöbel mag eine kurze Betrachtung der Rahmen abgeben. Auch diesen, die ja an sich als leere

Rahmen ihrer eigentlichen und ursprünglichen Bestimmung entzogen mehr kulturhistorisches als ästhetisches Interesse erregen, hat der Besitzer der Sammlung in reichem Maß seine Aufmerksamkeit geschenkt. Es mögen mehr als ein halb Hundert Rahmen, die der Zeit vom XVI. bis zum XVIII. Jahrhundert entstammen, vorhanden sein. Den Raumverhältnissen der privaten



Abb. 147. Italienischer (?) Rahmen, spätes XVII. Jahrhundert. Höhe 0,96, Breite 0,84 Meter

Sammlung entsprechend, sind es meist Stücke kleineren Umfangs, dem Entstehungsort nach meist italienische und deutsche Erzeugnisse, der Technik nach in der großen Mehrzahl geschnitzte und vergoldete Rahmen. Daß der Rahmen des Bildes auch ein Stück Kunstgeschichte, daß er eine notwendige Ergänzung des Kunstwerks, die Ouvertüre zum Genuß des

Bildes ist, braucht hier nicht des näheren ausgeführt zu werden. Wie sich der künstlerische Geist verschiedener Völker und verschiedener Zeiten auch in den Rahmen wiederspiegelt, das zeigt ein Blick auf die Rahmen der italienischen Früh- und Hochrenaissance, verglichen mit den holländischen Rahmen des XVII. Jahrhunderts. So interessant es auch wäre, an der großen Anzahl der kleineren Rahmen, der Behandlung ihrer Profilierungen, der Vergoldung die Geschmackswandlungen an italienischen und oberdeutschen



Abb. 148. Deutscher Rahmen, XVII. bis XVIII. Jahrhundert. Höhe 0,43, Breite 0,43 Meter

sogenannten Galerierahmen für kleinere Bilder zu studieren, so müssen wir hier auf diesen für die Gegenwart vielleicht lehrreichsten, wenn auch unscheinbaren Teil der Sammlung verzichten, um noch einen raschen Blick auf einige hervorragende Stücke, die hier im Bild erscheinen, zu werfen. Es sind ausnahmslos Exemplare, die auch getrennt von ihrem Inhalt selbständige Kunstwerke darstellen, zum Teil mit direkter Beziehung auf den früheren Inhalt, zum Teil ohne solchen, meist von besonderem Reichtum der Erfindung und des Zierats, wie die Zeit des späteren XVI. und

XVII. Jahrhunderts, dem die gewählten Beispiele zum größeren Teil angehören, ihn liebte.

Der erste abgebildete Rahmen, in den ein moderner Spiegel montiert ist, dürfte florentinisch, wenig nach 1500 sein. Nicht mehr im Detail der Dekoration, aber in der ganzen Anlage verrät er noch den Einfluß der Tondirahmen des Quattrocento. Von einem den Mittelpunkt des Rahmenprofils bildenden bandumwundenen Stab senken sich Hohlkehlen herab, die äußere tiefer, die innere seichter; außen schließt ein Eierstab, nach innen ein Muschelkranz den Rahmen (Abb. 141). Ein früher Cinquecentorahmen ist auch der folgende. Der Übergang des früher allein maßgebenden kirchlichen Rahmens des Altarbilds in den profanen, zunächst meist für Bildnisse gebrauchten Leistenrahmen tritt bei ihm besonders deutlich hervor. Der bekrönende Engelskopf läßt hier als Bild wohl nur an eine religiöse Darstellung denken. Der mit einem Maskaron verzierte Unterteil und der von Greifen getragene Aufsatz verleihen aber den in einfachen, nach innen abfallenden Profilen und einem Perlstab gegliederten Leistenrahmen eine über das Gewöhnliche hinausgehende Bedeutung (Abb. 142). Streng tabernakelartigen Charakters und sicher ebenfalls für kirchliche Zwecke bestimmt ist der nächste, seinen Florentiner Ursprung durch die Materialbehandlung — dunkel gebeiztes Nußbaumholz mit teilweiser Vergoldung — verratende Rahmen. Der streng architektonische Aufbau in Ädikulaform und in michelangelesker Formensprache läßt als Zeit der Entstehung das letzte Drittel des XVI. Jahrhunderts erkennen (Abb. 143). In die Blütezeit der venezianischen Blattrahmen führt uns Abbildung 144. Die Grundform dieser erst im Lauf der Entwicklung durchbrochen gearbeiteten Rahmen ist ein kräftig sich erhebender Wulst, von nach beiden Seiten ablaufenden Profilen begrenzt. Hier bildet ein abgebundener Stab mit Akanthuslaub die innere Begrenzung, das Blattwerk selbst zeigt schlanke und scharfe Zeichnung, so daß der Rahmen wohl noch dem XVI. Jahrhundert zugeschrieben werden darf. Der heute zu einem Spiegel verwendete Rahmen (Abb. 145) gibt ein Beispiel von der Stilverwilderung, in die manchmal trotz der reichen dekorativen Wirkung das Barock verfiel. Um den einfachen, mit nach innen fallenden Blättern gezierten Rahmen zieht sich ein weiterer mit an Stäbe gestecktem Rollwerk. Die nach allen vier Seiten gerichteten Eckmaskarons sind natürlich sinnwidrig. Der Rahmen gehört den ersten Jahrzehnten des XVII. Jahrhunderts an. Von viel feinerem Stilgefühl zeugt der vielleicht noch dem XVI. Jahrhundert angehörige, aber doch schon barocke Rahmen in Abbildung 146, der französischen Ursprungs ist. Die Rahmenleiste wird hier durch einen schmalen bandumschlungenen Stab gebildet, um den sich das außerordentlich flott gezeichnete und geschnittene, aus Pflanzen- und Tiermotiven gebildete Ornament herumrankt. Das spätere XVII. Jahrhundert vergröbert das üppige, das umrahmende Bild fast erstickende Blattwerk; kein Wunder, daß der Rahmen dann oft wertvoller war als das Bild. Auch bei dem Rahmen Abbildung 147 trifft dies einigermaßen zu, so schön auch an sich Zeichnung und Arbeit sind.

Auch hier stehen aber die oberen Eckmaskarons auf dem Kopf. Dem späten XVII. Jahrhundert und auch noch dem frühen XVIII. Jahrhundert eignet die Vorliebe für kühn geschwungenes, kohlblattartiges Blattwerk, am ausgesprochensten in Süddeutschland, wo die Blattformen schwerer als in Italien



Abb. 149. Italienischer Epitaphrahmen, XVI. Jahrhundert. Höhe 1,29, Breite 1,13 Meter

oder Frankreich ausfallen. Abbildung 148 zeigt diese Art in einem sehr charakteristischen Beispiele.

Die beiden letzten Werke endlich, die hier vorgeführt werden, gehören streng genommen nicht zu den eigentlichen Rahmen, sie haben mehr die

Form des Bildepitaphiums, wo den eigentlichen, verhältnismäßig schlichten Leistenrahmen ein reicher architektonischer Aufbau umschließt. Der Bildrahmen wird von einer reichen Ädikula mit Säulen, Sockelbau und Gebälk eingefaßt, an denen an allen vier Seiten nochmals als Untersatz, Aufsatz und dreieckig aufgebaute Flügel sich Füllungen mit reichem Ornamentschmuck in Flachrelief, das auch die inneren Friese schmückt, angliedern. Das aus Italien stammende Werk dürfte noch der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts angehören (Abb. 149).

Bei dem andern Stück deutschen Ursprungs, das etwa hundert Jahre jünger ist (Abb. 150), hebt sich der Rahmen, der nach den im oberen Rundmedaillon mit den Leidenswerkzeugen, etwa ein Ecce-homo-Bild enthalten haben dürfte, vom Hintergrund eines üppigen, plastisch aufs reichste verzierten Kartuschenwerks ab. Auf dem oberen Sims des Aufbaus sitzen in malerischer Anordnung zwei Engel, die das bekrönende Rundmedaillon halten. Unter ihnen reiche Fruchtbukette. Unten, vom übrigen Aufbau getrennt, eine ungemein reich gegliederte Kartusche, die ein querovales Medaillon mit geflügeltem Engelskopf einschließt. Trotz des Überreichtums der Verzierung ist das Epitaph mit feinstem Stilgefühl entworfen und ausgeführt und auch, wie die Gold- und Farbreste beweisen, in seiner Farbengebung so sorgfältig behandelt, daß sein Entwurf nur einer ersten künstlerischen Kraft zugeschrieben werden kann. —

Eine lange Wanderung liegt hinter uns, mit reichen Ausblicken in das weite Gebiet der Möbelgeschichte. Möge die naturgemäß vorwiegende, aber schwer zu vermeidende Monotonie der Beschreibungen mit ihren technischen und formalen Details den Leser nicht allzu sehr ermüdet haben. Der enge Rahmen dieser Publikation verbot die sonst so wünschenswerte Heranziehung von Vergleichsmaterial aus anderen Sammlungen, wie das nähere Eingehen auf die einschlägige Fachliteratur und eine Anführung derselben. Strenge Sachlichkeit entsprach im allgemeinen am besten dem Gegenstand, ist doch auch das Schaffen der Sammlung eine ernste Arbeit gewesen, nicht der Ausdruck eines Modesports oder eine Sache der Eitelkeit. Hier sollte eine wichtige Abteilung der Sammlung weiteren, insbesondere kunstgewerblichen Kreisen bekannt gemacht werden. Ein Ausspruch Dr. Figdors zum Verfasser über die Zwecke von Museen und Privatsammlungen: „Inspiration nicht Imitation" darf billig als Motto der Absichten der Besitzer gelten. Fügen wir dem hinzu die Nacheiferung in der edleren Weise, in welcher Tacitus die Angehörigen des Agricola „ad imitationem virtutum" des Hingegangenen anrief, so entspricht dies am ehesten dem Sinn des Schöpfers der Sammlung.

Was die Gegenwart, wie auf allen Gebieten der angewandten Kunst, auch auf dem hier behandelten von den Alten lernen kann, das sind gewissenhafte Auffassung des Berufs und Vertiefung in seine Aufgaben, Ehrlichkeit der Mache und Zweckbewußtsein, strenge handwerkliche Schule und ernster Wille zur Kunst, Maßhalten und Takt bei voller Entwicklung der freien Per-



Abb. 150. Deutscher Epitaphrahmen, um 1600. Höhe 0,66, Breite 0,47 Meter

sönlichkeit, Eigenschaften, die ebenso vor Verwilderung und Zuchtlosigkeit als vor krankhafter Degeneration bewahren mußten.

Dürfen wir in diesem Sinn den Sammler, sei er nun Privater oder Museumsmann, der es ernst nimmt mit seinem Beruf, als den Hüter einer

heiligen Flamme betrachten, deren leuchtende und wärmende Strahlen sich von vergangenen auf kommende Generationen übertragen, so werden, dessen sind wir überzeugt, auch die Originale der in diesen Blättern vorgeführten glänzenden Entwicklungsreihen dem blühenden und schaffensfreudig vorwärts strebenden Kunsthandwerk des Heimatlands der Sammlung, „dem Jünger wie dem Meister", belebende Impulse zu neuer Betätigung bieten: —

„Junge Fischer werfen ihre Netze,
Neue Taucher in die Tiefen spähn,
Und es segnet unsres Erbes Schätze
Ein Geschlecht, für das wir untergehn."

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

KÜNSTLERHAUS. In der sehr reichhaltigen Herbstausstellung steht Charles Wilda voran, den wir diesen Sommer viel zu früh verloren haben. Der große Saal im ersten Stock ist nicht groß genug, seine Gedächtnisausstellung zu fassen. Er ist ein Teil des Ausklangs jenes üppigen Wiener Kolorismus, der im großen Makart, im kleinen Pettenkofen heißt. An die mittlere, die mit Sonne vollgesogene Zeit dieses Meisters erinnert zusehends sein vorzügliches Bild „Arabischer Wahrsager" (Besitz Sr. Majestät), namentlich in der samtig warmen Tiefe der Schatten. Wenn er diesen gewisse abenteuerlich steile, fast geometrisch silhouettierte Formen gibt, ist er in der Galerie gewesen und hat die Nachahmer Rembrandts nachgeahmt, wie Dietrich in Dresden und andere anderswo. Seine ägyptischen Bilder, namentlich nach 1890, berühren sich aber auch stark mit Leopold Müller, sowohl im ethnographischen Detaillieren der Figuren, als auch in der überhandnehmenden Staubstimmung („Rebekka am Brunnen"). Diese wurde später ganz ateliermäßig („Flucht nach Ägypten"), was aber bei dem damals überhandnehmenden Auswendigmalen weniger auffiel. Moderne Probleme ging er niemals an; erst sein letztes ausgestelltes Bild, das mit dem gelben Prinzen, der mit dem Bauernkind scharmiert, hat solchen Anklang. Vorher gingen „Gulliver auf Reisen" und „Turandot", mehr im Publikumgeschmack, für die Vervielfältigung, aber doch stark über dem Durchschnitt. Namentlich „Turandot", das heuer in Venedig viel Glück machte. Die gelbe Note ist in diesem Bilde malerisch pikant. Ein zweites Gesamtwerk in der Ausstellung ist das des Architekten Friedrich Ohmann. Arbeiten und Entwürfe für Böhmen, Salzburg, Magdeburg (Museum), Wien. Oft besticht sein zeichnerisches Geschick, während die bauliche Gestaltung weniger befriedigt. Ohmann leidet an dem Zwittertum zwischen Barock und Modern. Er ist der notgedrungene Moderne, um sich nicht künstlerisch auszuschalten, aber er schleift die schwere eiserne Kugel der alten Sklaverei am Fuße mit. Er geht sogar im Neuartigen viel weiter als andere Kompromißleute, von denen es jetzt in Wien wimmelt, aber die Kugel ist immer dabei. Den Gemeinplatz allein würde man noch eher vertragen, in anarchischer Verkleidung aber will er schon gar nicht munden. Bei den größeren Wiener Aufgaben Ohmanns in den letzten Jahren ist auch noch seine Lust, im kleinen zu kramen, verhängnisvoll gewachsen. Der Abschluß der Wienüberbrückung beim Stadtpark ist das Denkmal dieser komplizierten Denkart in geleimten und gestückelten Kleinigkeiten. Keine Fläche, keine Linie kann sich ruhig entwickeln, jede Form möchte gleich wieder eine andere sein. Es ist ein fortwährendes Kombinieren und Variieren von Bruchstücken, die keinen Zug zum ganzen haben. Diesen Wienüberbrückungsstil ist er seither nicht los geworden, er überbrückt noch immer die Wien, auch wo sie nicht fließt. Unter den paar

hundert Bildern der laufenden Ausstellung findet sich nicht wenig Tüchtiges, ohne daß das jetzt etwas gehobene Niveau überschritten wäre. Gute Porträte zunächst. Selbst Angeli erscheint wieder auf dem Plan; sein Bildnis Pochwalskis zählt denn doch auch heute mit, trotz der etwas leblosen Farbe. Dagegen verträgt Pochwalskis Hartel-Porträt so deutliches Licht nicht; es müßte hoch in einem schlecht beleuchteten Sitzungssaale hängen. Unter den Jüngeren ist Adams am besten in dem genrehaft angeordneten Brustbild des Augenarztes Dr. Adler; sein großes Bild einer Tänzerin, als Akt in schwarzer Schleierdraperie, findet eine interessante Gegenfarbe im gelben Marmor des Milieus. Ein (schlecht gehängter) Damenkopf von Baschny wirkt zwischen zwei grünen Vorhänglein recht modern. Die Bilder von Rauchinger, Krauß (Rumpler), Poosch, Uhl (Freiherr von Gautsch) und andere bestehen nebeneinander. In der Landschaft sei zunächst Quittner gelobt, der ein ganz neues Gesicht zeigt. Eine Schneeansicht im Dorfe und ein Interieur („Das Bett") sind in einer matten, mehr als luftigen, gleichsam hingepulverten Weise mit viel Reiz gegeben, von tadelloser Raumwirkung und zugleich die denkbar ruhigsten Flecke an der Wand. Kasparides ist mit einem sonnenbeglühten Berghintergrund bei Gravosa ein Hauptwurf geglückt. Tina Blau hat zwei kleine holländische Motive von ausgiebiger Farbe. Schaeffer, Zetsche, Ruß, Zoff, Kinzel, von den Jüngeren Suppantschitsch, Jungwirth, Brunner, Poosch, Geller, Tupy, Krizmann sind gut vertreten. Unter den Genrestücken findet man ein gesundes holländisches Interieur mit Figuren von Scharf, ein pikantes Problem in Rot von Krauß, bemerkenswerte Nummern von Jungwirth, Larwin, Koch, Ruzicka, Tschelau, Heßl. Ein ganz neuer ist der blutjunge Tadé Styka in Paris, der Sohn des bekannten Historienmalers Jan Styka. Offenbar ein Schüler J. J. Henners, den er auch vortrefflich porträtiert hat. Bleiches, leuchtendes Fleisch hat er bei Henner gelernt (Aktfigur des Prometheus), den schwimmenden Kontur dazu sucht er nun, ohne ihn einstweilen zu finden. In der Plastik fällt eine reizende Kinderbüste aus rosigem Marmor auf, von Giuseppe Mayer in Triest, dann allerlei gut bewegte Tierplastik von Gornik, Büsten und Plaketten von Hujer, Kaan, Grünhut, Schwendtner, anderes von Zinsler, Zelezny, Dietrich. Von allem etwas, also auch von Gutem.

GALERIE MIETHKE. *Zwei junge Prager stellen ihre Bestrebungen aus.* Der 22jährige Josef Vaic sogar Erstlinge, denn er ist in den Ausstellungssälen noch fremd. Eine reiche Auswahl Prager Ansichten zeigt ihn als Aquarellisten der dunklen Observanz. Er greift die tiefsten Akkorde, wobei er auch vielfach ins Trübe fällt. Wucht, Faust ist in seinen Sachen, daß man ordentlich Verwandtschaft mit Hörmann spürt. Dabei eine Naivetät der Mache, wenn er etwa große helle Farbenflächen, um ihnen mehr Leben zu schaffen, kreuz und quer mit dünnen Bleistiftstrichen craqueliert. Und dazu die gewisse romantische Gebärde des alten Prag. Die phantastische dunkle Silhouette der ragenden Sachen; Stimmung einer heftig bewegten Vergangenheit. Der andere Gast ist Vojtěch Preißig. Er war in Paris und hat für „L'Assiette au beurre" Karikaturen gezeichnet; französische Bauern und dergleichen. Er hat eine starke graphische Ader, die Wirkung der farbigen Radierung liegt ihm besonders, so daß auch manches andere auf diesen Eindruck hinausläuft. Einflüsse kommen von rechts und links; von Vogeler zum Beispiel. Schnee ist ihm ein Lieblingselement, schon weil es eine Lyrik der Sauberkeit hat, die ihm auch sonst genehm ist. Auch Blumen gehören in diese Sphäre und das Märchen und die Dekoration. — Im ersten Stock hat Gustav G. Gröger eine Anzahl Landschaftlichkeiten vereinigt. In früheren Jahren war er als Alpinist berühmt, später hat er an die hundertmal den Atlantic gekreuzt und in Amerika umfassende Parzellierungsgeschäfte gemacht. Jetzt zieht er sich auf sein Altenteil zurück und bildet ein unleugbares Maltalent aus. In Dachau bei Hölzel und in Paris bei Jullian hat er das Verfahren gelernt, ohne indes noch die Stufe der Liebhaberei ganz überwunden zu haben. Auch reizt ihn besonders das Forschen, das Experiment über die Wirkung der Farben. Über das Geheimnis der Leuchtkraft insbesondere. Da berichtigt er in Ägypten die Vorurteile der Maler hinsichtlich des blauen Himmels und gibt dessen

Glanz ohne jedes Blau. Und im Hochgebirg, 2000 Meter über Arosa, beobachtet er das knallende Weiß des Schnees, was ihn ziemlich in die Nähe Gallens bringt. Auch die Brionischen Inseln sind einer seiner beliebten Schauplätze. Dann Venedig. Das Leuchtende der Farbe an sich will er darstellen; nicht das Licht der Sonne, sondern ihren Glanz. So in einem größeren Bilde vom Grundlsee, wo er zu diesem Zweck nur Grün verwendet. Es scheint, daß auf diesem Wege wirklich etwas zu holen ist.

NEUE DEKORATIONSMOTIVE. Auf der Seilerstätte, an der runden Ecke des Neubaus des Finanzministeriums erregt das neue Verkaufslokal der k. k. Hof- und Staatsdruckerei viel Aufmerksamkeit. Es ist ein weiterer Schritt ins Moderne, bekanntlich nicht der erste unter der einsichtigen Leitung des Hofrats Ganglbauer. Die Einrichtung des Lokals trägt den Stempel der „Wiener Werkstätte" (Professor Josef Hoffmann). Das Motiv ist sehr einfach, aber sehr gediegen. Das ganze Erdgeschoß des Hauses ist mit geschliffenen Platten von schwarzem schwedischen Granit verkleidet, die einfach eingeschnittenen Öffnungen aber mit einer gemusterten Rundleiste von vergoldetem Metall umsäumt. Da dies einzeln und dann wieder gruppenweise geschieht, so daß die Leiste sich nach Bedarf verdoppelt, ja verdreifacht, wird eine vornehme und originelle Schwarzgoldwirkung erreicht. Die massigen Buchstaben der Firma fügen sich in diese Gesamtheit ein und zwei interessant stilisierte heraldische Adler sollen noch hinzu kommen. — Auch aus dem neuen, von der „Wiener Werkstätte" unternommenen „Kabarett Fledermaus", Ecke der Kärntnerstraße und Himmelpfortgasse, ist ein wesentlich originelles und äußerst wirksames Motiv von Flächendekor zu melden. Der Bar-Room samt Bar ist nämlich bis zur weißen Putzregion hinauf mit einer Mosaik aus viereckigen Majolikaplatten von verschiedenster Größe, Farbe und Gruppierung bedeckt. Über 7000 solche Kacheln sind verwendet und davon 1000 mit figuralen Darstellungen versehen. Lauter Unika natürlich; Karikaturen, bacchische Symbole, drastische Szenen, ulkige Porträtchen, Allotrien aller Art. Ein amüsantes Bilderbuch ohne Ende, in Majolika, aus der keramischen Werkstatt Professor Löfflers und Powolnys. Die Wirkung ist bei aller Buntheit sehr befriedigend und lokalgemäß. Das anschließende Theaterchen für 200 Personen ist zum Gegensatz ganz in Weiß; Putz mit handgeschnittenen Ornamentstreifen in Stuck; Lambris und Brüstungen graugemengter belgischer Malplaquetmarmor; dazu Bequemlichkeitsmöbel in wieder neuen Varianten.

SAMMLUNG TRITSCH. Unter den kleineren Bildersammlungen Wiens nimmt die des kaiserlichen Rates Alexander Tritsch eine vornehme Stelle ein. Sie besteht — neben Altwiener Porzellan und guten neuen Gemälden — aus 46 niederländischen Bildern, meist Genre des XVI. und XVII. Jahrhunderts, die als Wohnungsschmuck verwendet sind. Eine musterhaft ausgestattete Publikation der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien, „Niederländische Gemälde aus der Sammlung des Herrn Alexander Tritsch in Wien, von Gustav Glück" (Buchdruckerei von Carl Gerolds Sohn) bringt diesen kleinen Privatschatz jetzt in den Sehkreis eines größeren Publikums. Vorzügliche Abbildungen (25 Tafeln in Heliogravüre, 21 Textabbildungen, darunter 5 Radierungen von William Unger) dienen als Schaustoff. Der rühmlich bekannte Verfasser, Kustos der kaiserlichen Gemäldegalerie, behandelt die Bilder mit der ihm eigenen Sachkunde und gelangt zu manchem interessanten Ergebnis. Erwähnen wir vor allem ein Hochzeitsfest und das Doppelbildnis eines Ehepaares von Gerrit Lundens, dessen berühmte Kopie der Rembrandtschen Nachtwache sich in der National Gallery zu London befindet. Das Hochzeitsfest lehnt sich auch in vielen Stücken an dieses Gemälde an, der Bräutigam ist sogar gelb gekleidet wie dort Frans Banning Cocq. Bezeichnet ist es 1649, folglich muß jene Kopie noch vor diesem Jahre und noch unter Rembrandts Augen gemacht worden sein; eine neue Stütze für die, die auf Grund

dieser Nachbildung die Verstümmlung der Nachtwache behaupten und deren ursprünglichen Zustand feststellen wollen. Aus dem XVI. Jahrhundert enthält die Sammlung nur zwei Bilder. Einen Bauerntanz, den Glück für eine Kopie des jüngeren Peter Brueghel nach dem älteren Peter Brueghel hält (dieses Original vielleicht in der Sammlung Johnson zu Philadelphia), und ein St. Martinsfeuer von Marten van Cleef, der auch in der Wiener Galerie durch eine Bauernhochzeit vertreten ist. Aus dem XVII. Jahrhundert sind die kleinen Gesellschaftsbilder am zahlreichsten. Dirck Hals, Pieter Codde, Pieter Quast, Palamedesz, Pieter de Hooch (breit und leuchtend), Brekelenkam, Verkolje, Dominicus van Tol, Jan Miense Molenaer (plein air), Claus Molenaer, Adriaen van Ostade (Bauern in der Scheune, Einfluß Rembrandts), Cornelis Dusart sind vertreten. Aus der Nähe Rembrandts Salomon Koninck (alte Frau, Goldmünzen zählend, sehr verwandt dem Goldwäger in Rotterdam), Jan Victors (Hagars Verstoßung, beeinflußt von der Rembrandtschen Radierung), Nicolaus Maas (junge Frau als Diana, französischer Einfluß). Zwei Meisterbilder sind ein weibliches Bildnis von B. van der Helst (aus der Sammlung Burnonville in Paris und ein zweites von Jacob Gerritsz Cuyp. Sein Sohn Aelbert Cuyp hat ein schon sachlich sehr bemerkenswertes Bild: „Halt des Prinzen Friedrich von Oranien zu Heusden." Dazu kommen noch Landschaften, Stilleben und drei Kircheninterieurs. Unter den Vlamen ist zunächst Rubens zu nennen, mit einer eindrucksvollen Skizze zu einem Bilde der Louvre-Reihe, Maria von Medicis als Bellona. Dann ein trefflicher Studienkopf von Van Dyck, vier saftige Teniers, ein sehr hübsches Familientableau, ein Park von Gonzales Coques und Frans Wouters, eine Salome von Frans Francken II. und eine galante Gesellschaft von C. J. van der Lamen. Der inhaltreiche Folioband ist vermöge seiner schönen Ausstattung auch als Festgeschenk verwendbar.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

AUSZEICHNUNG. Seine k. und k. Apostolische Majestät haben mit Allerhöchster Entschließung vom 29. Oktober dieses Jahres dem Direktor der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums Oskar Beyer taxfrei den Titel und Charakter eines Regierungsrates allergnädigst zu verleihen geruht.

NEU AUSGESTELLT: Im Saale I sind von dem in Paris weilenden österreichischen Künstler Heinrich Kautsch aus der Kollektion von Loehr gegenwärtig 40 Medaillen und Plaketten ausgestellt, die alle aus den letzten Jahren stammen und hohe Vollendung und geschmackvolle Ausführung zeigen.

VORTRAG DES FRANZÖSISCHEN KUNSTGELEHRTEN ANDRÉ MICHEL: Am Freitag den 29. November abends 8 Uhr hält der Vorstand der Skulpturensammlung des Louvre und Verfasser des großen Werkes über Boucher, Professor André Michel im k. k. Österreichischen Museum einen Vortrag in französischer Sprache über „Die Kunst des XVIII. Jahrhunderts in Frankreich". Der Vortrag wird mit Projektionen verbunden sein.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat Oktober von 2913, die Bibliothek von 1503 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BREUER, R. Der Einkauf als kulturelle Funktion. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

DANILOVICZ, C. de. Art populaire de Zakopane. (L'Art décoratif, Sept.)

FRANK, W. Die Tradition im Kunstgewerbe. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

KNIGHT, A. E. Flemish Domestic Benitiers. (The Connoisseur, Okt.)

LEISCHING, Jul. Die Hausindustrie und Volkskunst in Steiermark. (Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums, 1907, 6.)

LUDWIG, Heinr. Über Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß. Mit einem Lebensabriß des Verfassers, aus dem Nachlaß herausgegeben. Lex.-8°. VII, 167 S. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 78.) Straßburg, J. H. E. Heitz. Mk. 6.—.

MALE, Emile. Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen. Mit 127 Abb. im Text und 1 Lichtdr.-Taf. Deutsch von L. Zuckermandel. XIII, 441 S. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 52. Heft.) Straßburg. J. H. E. Heitz. Mk. 20.—.

SCHEFFERS, O. Etwas über das Grübeln. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

SCHLIEPMANN, H. Sommergäste-Kunst. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

SERVAES, F. Über künstlerische Vision. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

TAVENOR-PERRY, J. The Nimbus in Eastern Art. (The Burlington Magazine, Okt.)

WHITLEY, W. T. The National Competition, 1907. (The Studio, Sept.)

WILLOUGHBY, L. Eaton Hall. (The Connoisseur, Okt.)

ZOBEL, V. Neues von der Darmstädter Künstlerkolonie. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

BAILLIE SCOTT, M. H. Mr. C. F. A. Voyseys Architecture. (The Studio, Okt.)

BELVILLE, E. La Sculpture Architecturale. François Coqoé. (L'Art décoratif, Sept.)

BURCKHARDT, R. F. Hans Wydiz the Elder. (The Burlington Magazine, Juli.)

DEMIANI, A. Besalú, die Spuren eines mittelalterlichen Grafengeschlechts in den östlichen Pyrenäen. (Zeitschrift für bildende Kunst, Sept.)

FABRICZY, C. v. Brunelleschiana. (Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, Beiheft zum XXVIII. Band.)

GIORDANI, G. Studii sulla scultura romana del Quattrocento. (L'Arte, X. 4.)

Grabsteinformen im modernen Stil. I. Serie. 4. Lfg. Wien, Wolfrum & Co. M. 15.—.

HANFTMANN, B. Hessische Holzbauten. Beiträge zur Geschichte des westdeutschen Hauses und Holzbaues, zur Führung durch L. Bickell: „Hessische Holzbauten". XX. 200 S. m. 179 Abb. und 1 Kartenskizze. Lex.-8°. Marburg, N. G. Elwert. M. 10.—.

HÜLSEN, Jul. Der Stil Louis Seize im alten Frankfurt. Außenarchitektur, Ganze Fassaden und Einzelheiten. 45 Taf. mit 11 S. Text. Fol. Frankfurt a. M. H. Keller. Mk. 36.—.

KRUSE, B. und H. BAUM. Neue plastische Studien. Entworfen und modelliert in der Bildhauerklasse der I. Handwerkerschule in Berlin. 26 Taf. Fol. Berlin, O. Baumgärtel. Mk. 20.—.

MUTHESIUS, H. Landhaus und Garten. Beispiele neuzeitlicher Landhäuser nebst Grundrissen, Innenräumen und Gärten. Mit einleitendem Text herausgegeben. XL, 240 S. mit Abb. und 10 farbigen Taf. Lex. 8°. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. Mk. 12.—.

Neues aus dem alten Weimar. (Kunstgewerbeblatt, Okt.)

POLLAK, L. Archaische Elfenbeinreliefs. (Mitteilungen des kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 1906, 4.)

Das Teplitzer Relief der Badauffindung. (Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums, 1907, 6.)

RILLE, A. Die Fürstengruft und die Schatzkammer in Nikolsburg. (Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums, 1907, 8.)

SARRADIN, E. J.-B. Carpeaux. (Art et Décoration, Okt.)

SCHAUKAL, R. Vom ästhetischen Wesen der Baukunst. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

SCHMID, A. Ein gotischer Kreuzweg. (Zeitschrift für christliche Kunst, XX, 7.)

SCHNÜTGEN, A. Schwebende Doppelfigur spätester Gotik. (Zeitschrift für christliche Kunst, XX, 4.)

VENTURI, A. Donatello a Padova. (L'Arte X, 4.)

WALSDORF, E. Kirchlich figurale Bildhauerarbeiten. Meisterwerke christlicher Kunst des Mittelalters in Frankreich. 60 Lichtdr.-Taf. und 4 S. Text mit 1 Abb. Fol. Berlin, B. Heßling. Mk. 48.—.

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

APEL, H. Firmenschilder und Fassadenmalereien. Entwürfe und teils in der Praxis ausgeführt im Atelier für Dekorationsmalerei v. A. (32 zum Teil farbige Taf.) Fol. Berlin, Spielmeyr. Mk. 12.—.

AUBERT, Andr. Die malerische Dekoration der San Francesco-Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue-Frage. Mit 80 Abb. in Lichtdr. auf 69 Taf. Lex. 8°. 146 S. (Kunstgeschichtliche Monographien VI.) Leipzig, K. W. Hiersemann. Mk. 36.—.

BEAUFILS, P. Notice sur l'application des ors dans les manuscrits enluminés du moyen-âge. Versailles, impr. Aubert. In-8, 11 p.

BEETS, N. Dirick Vellert and the Windows in King's College Chapel, Cambridge. (The Burlington Magazine, Okt.)

BIENFAIT, Moderner Flächenschmuck. I. Eine Sammlung brauchbarer Motive für Musterzeichner, Dekorationsmaler, graphische Zeichner, Architekten etc. 24 Lichtdr.-Taf. Fol. Elberfeld. (Berlin, M. Spielmeyer.) Mk. 30.—.



ILLUSTRATIONSPROBE AUS DEM HEINRICH HEINE-KALENDER

VERLAG VON M. MUNK, WIEN



ILLUSTRATIONSPROBE AUS DEM GOETHE-KALENDER

VERLAG VON M. MUNK, WIEN

DIE DARSTELLUNGEN DER MYSTISCHEN EINHORNJAGD IN DER KUNST DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS — VON ALFRED WALCHER VON MOLTHEIN-WIEN



N der unermeßlichen Zahl von Bildwerken, welche das Leben der seligsten Jungfrau schildern — dieser großen Reihe, in der sich alle Vorgänge des irdischen Lebens zusammenhäufen und mit dem Jenseits verknüpfen — wurde neben der Darstellung der Krippe kein Vorgang so häufig von Künstlern aller christlichen Völker behandelt, wie die Verkündigung Mariens. Aber auch kein anderer Vorgang dürfte dem Künstler Gelegenheit geboten haben, seine Vorliebe für Architektur, Innendekoration, für schön gemusterte Stoffe und schließlich für jugendlich hübsche Mädchengestalten so leicht in einem Werke christlicher Tendenz zu vereinigen als eben in diesem, wo die Figuren der Maria und des Engels an Schönheit wetteifern konnten und sich die Szene in einem vornehmen Gemache abspielen durfte.

In Italien haben diesen Vorgang im Madonnenleben die Meister des XV. und XVI. Jahrhunderts Fra Angelico, Carlo Crivelli, Botticelli und Lorenzo di Credi so gemalt, die Plastiker, in erster Linie Donatello und die Werkstätte der Robbia, so gebildet, daß wir uns kaum etwas Schöneres, etwas Anmutigeres denken können. Die Palme in der Behandlung des Stoffes gebührt, wenn wir nicht nur die besondere Vorliebe des Meisters für das Thema an erster Stelle setzen, Fra Angelico. Er bietet uns die Vorstellung höchster geistiger Verklärung, hat seiner Madonna das jugendlichste, ja ein mädchenhaftes Aussehen gegeben und sein Gabriel erscheint mit den buntschillernden Flügeln eines Falters. Immer aber behielt die italienische Kunst von der Schwelle des XIV. Jahrhunderts an eine Darstellungsweise des Mysteriums bei, welche die symbolischen Formen fallen gelassen und eine für die späteren Zeiten typische, die ganze Zartheit und Reinheit christlicher Empfindung widerstrahlende Behandlung des Vorgangs gewählt hat. Diese beschränkte sich auf die Figuren der Maria und des Erzengels — sie auf einer Bank ruhend oder im Raume kniend mit dem Ausdruck des Staunens; der Engel mit vorgestreckter Rechten die göttliche Botschaft überbringend. Die Szene spielt in einem bald vornehmer, bald einfacher ausgestattetem Raume. Beigefügt ist noch eine auf dem Boden, dem Tisch oder im Fenster stehende Vase mit bunten Blumen oder einer einzelnen Lilie — in Anspielung auf die von David und den Erzvätern als „Lilie der Täler" begrüßte Jungfrau.

Die italienischen Bilder muten uns an, wie wenn sie Gestalten und Dinge einer besseren und schöneren Welt vor Augen führten. In Deutsch-

land und Frankreich hat das frühe Mittelalter die in der altchristlichen Kunst ausgegebenen Züge aus der Apokryphenliteratur (Maria mit der Spindel oder mit dem Wasserkrug am Brunnen) noch vielfach beibehalten und die Auffassung in den ersten Jahrhunderten auch bewahrt. Später treten andere Behandlungen des Gegenstands auf. Die himmlischen Vorgänge werden der Kenntnis des irdischen Lebens angepaßt, häufig in visionärer Verzückung betrachtet und die Mystik wird zur Erklärung herangezogen. Wir begegnen zuweilen Vorstellungen, die uns wenig Geist und keinen religiösen Sinn verraten, wie zum Beispiel zu Würzburg im Katzenwicker, wo der Embryo sich nach dem Schoß der heiligen Jungfrau bewegt. An der Westgrenze deutschen Kunstschaffens, am Oberrhein, entsteht eine weitere Form von Künstlerhand, die uns in ihrer Auffassung befremdet.



Kupferstich der Florentiner Schule. Vormals Sammlung Hefner-Alteneck

Im Kunstgewerbe des ausgehenden XV. Jahrhunderts ist es eine Bronzeplakette, welche uns diese Darstellung in ziemlicher Vollständigkeit bringt. Dem Revers mit der an das Paris-Urteil erinnernden Szene aus der Legende des Königs Alfred III. von Mercien entspricht als Avers die Darstellung der Verkündigung. In einem Garten, der nach vorne mit einer Zinnenmauer, nach rückwärts mit einem Turm und einer Felsenburg abgeschlossen ist, ruht die heilige Jungfrau auf einem Rasenhügel. Hinter ihr liegt das Fell Gideons und weiter rückwärts steht ein Wasserkessel — bezugnehmend auf die Schilderung des Protoevangeliums Jacobi aus dem Ende des III. Jahrhunderts, demzufolge Maria gerade vom Brunnen Wasser holte. Bei ähnlichen Darstellungen finden wir übrigens an Stelle des Wasserkessels einen mit Purpurwolle gefüllten Korb. Nach den alten Apokryphen arbeitete Maria täglich von der dritten bis zur neunten Stunde an der Herstellung eines Purpurvorhangs für den Tempel und war eben damit beschäftigt, als der göttliche Bote erschien. Dem Korb begegnen wir zuerst im V. Jahrhundert;

am deutlichsten erscheint er uns auf dem Triumphbogen der Kirche Santa Maria Maggiore. Kehren wir zur Plakette zurück. Im Hintergrund neben dem hohen Turm sieht Gott Vater über die Gartenmauer und erhebt die Hände zum Segen. Ein Brunnen und ein Altar mit hoher Stange füllen das Mittelfeld aus. Alle diese von leeren Bandrollen begleiteten Embleme entsprechen der Verkündigung nicht nach der Auslegung des Evangeliums Lukas in seiner schlichten Form, sondern den Erzählungen der Gnostiker und den Darstellungen in den Homilien des Mönches Jakob. Was uns aber bei beiden fehlt und gerade diese Auffassung so rätselhaft macht, ist das mit der Jungfrau in Verbindung gebrachte Einhorn. Es flüchtet durch die Gartentür in den Schoß Mariens, verfolgt vom Erzengel Gabriel, der den göttlichen Gruß in das Horn stößt, den Wanderstab in der Rechten trägt und zwei Koppeln Hunde an der Leine führt. Die Komposition ist nicht dem Geiste des Schöpfers dieser Plakette entsprungen, wie die unbeschrieben gebliebenen Bandrollen, der Wasserkessel an Stelle des Korbes mit der Wolle, das fehlende Türbeschläge und andere Details beweisen. Wir werden im weiteren Verlauf der Ausführungen die Vorlagen kennen lernen — vorher wollen wir aber über die Stellung des Einhorns, über seine sagenhafte Existenz und seine fabelhaften Beziehungen zur Jungfräulichkeit einige Worte sagen, um den der mystischen Einhornjagd zu Grunde liegenden Sinn erläutern zu können.



Bronzeplakette der Sammlung Figdor. Oberrheinisch, XV. Jahrhundert, Ausgang

Das Tier gehört der Sage an. Trotzdem haben sich für seine Existenz Gelehrte eingesetzt — zuletzt Dr. John Wilhelm von Müller, Direktor des zoologischen Gartens in Brüssel, der 1853 ein kleines Buch hierüber ausgeben

ließ. Der Verfasser stützt sich hiebei auf Darstellungen auf ägyptischen Baudenkmälern, auf Stellen im alten Testament, auf Ausführungen der alten Klassiker, auf einen Bericht des französischen Konsularagenten Fresnel und schließlich auf Erzählungen, die er selbst von einem Bettelmönch und von einem Sklavenhändler in Afrika vernommen. Wie wenig es der Autor mit seiner Arbeit ernst genommen hat, geht daraus hervor, daß er am Schlusse seines Buches ein Horn im Besitz der vormaligen Ambraser-Sammlung dem Einhorn zulegt, das er aber zu einer genaueren Untersuchung nicht in die Hand nahm, obwohl er die Sammlung persönlich besuchte. Seine Ausführungen schließt er mit den Worten: „Wenn der Inhalt dieses Buches bei dem Leser einige Zweifel über die Existenz des Einhorns vernichtet, wird sich der Verfasser befriedigt fühlen und darf sich wohl der Hoffnung hingeben, daß uns weitere Forschungen nicht bloß Berichte, sondern das Tier selbst zum Vorschein bringen werden."

Die in den Grotten von Béni-Hassan am Nil und im Höhlentempel von Kalabsche in Nubien dargestellten Tiere sind unschwer als Antilopen zu erkennen. Es ist der Orix, die stärkste Gattung der afrikanischen Spießböcke, die auch in den Gemächern der Cheops-Pyramide wiederholt abgebildet sind. Als der eigentliche Orix der Alten erscheint die Beïsa, ein kräftiger und schwerer, im Gegensatz zu den übrigen Antilopen äußerst mutiger Spießbock, der keinen Gegner scheut und gereizt, sogar Löwen und Leoparden angeht. Konrad v. Gesner beschreibt ihn folgendermaßen: „Er wohnet in den Wäldern, ist anderen wilden Thieren gar auffsätzig und gantz weiß, außgenommen das Maul und Wangen, hat ein starckes, fettes und dickes Genick, mit hohen auffrechten, schwartzen und gantz scharpffen Hörnern gezieret, die also harte und veste sind, daß sie Eysen und andere Metall, auch die Steine übertreffen. Seine Natur und Art ist ganz wild und grausamb, dann er entsetzt sich nicht für dem Bellen der Hunde, achtet auch nicht das Kreischen des Ebers, noch das Blöcken des Stieres, noch das Brüllen des Löwens, auch nicht die traurige Stimm des Panterthiers, läst sich auch nicht durch Menschengewalt und Stärcke bezwingen, sondern es bringt zum öfftern auch den allerstärcksten Jäger umb sein Leben. Ja sie selbst bringen bißweilen einander umb ihr Leben. Es schrieben etliche, daß solche Thiere allein mit einem Horn sollen versehen seyn, so sollen auch an etlichen Orten einhörnige wilde Geyssen gefunden werden."

Diese im XVI. Jahrhundert verfaßte Schilderung des Spießbocks stimmt mit den Eigenschaften, welche das Mittelalter dem Einhorn zulegte, ziemlich überein. Der majestätische Eindruck, den die Beïsa auf den Beschauer macht, erklärt zur Genüge die Bewunderung der Alten, die Verehrung im Mittelalter, das Stärke und Kühnheit allen anderen Tugenden an die Spitze stellte. Die wenigen, die das Tier in seiner Heimat gesehen, schilderten es mit Übertreibung und so entstand aus dem fahlgrau oder gelblichweiß farbigen Spießbock mit zwei geraden, von der Wurzel an geringelten Hörnern das weiße Einhorn der Sage. Die älteste christliche Zeit hat dabei am meisten



Aus der Folge der Tapisserien aus dem Hause Le Viste. Cluny-Museum



Schweizer Leinenstickerei aus der vormaligen Sammlung Hefner-Alteneck. Nach 1500

Wert auf das Horn gelegt und es als Symbol des Kreuzes aufgefaßt — vielleicht aus dem Grunde, weil die fabelhafte Naturgeschichte berichtete, daß jegliches Gift durch das Horn des Tieres unschädlich gemacht werde und die gleiche Vorstellung seit dem IX. Jahrhundert beim Kreuz und später beim Kruzifix galt. Im Mittelalter schätzte man das Einhornpulver als kostbares Gegengift, welches die Fürsten immer bereit zu haben pflegten, und aus dem Horn verfertigte Trinkgefäße schützten gegen Gift und Krankheiten jeder Art. Der eigentliche Träger der Wunderkraft war der unter dem Horn des Einhorns liegende Karfunkel. In der Straßburger Molsheimer-Handschrift des Alexander schickt die Königin Candace dem Alexander ein Einhorn, das nur mit einer Jungfrau gefangen werden konnte und den Karfunkel in sich trage. Diesen heilkräftigen Stein auf dem Stirnbein des Tieres kennt auch Wolfram von Eschenbach als erfolglos versuchtes Mittel, die Wunde des Gralkönigs Anfortas zu heilen. In griechischen Handschriften wird erzählt, das Einhorn mache das nach Sonnenuntergang von der Schlange vergiftete Wasser mit seinem Horn früh morgens für die übrigen Tiere wieder trinkbar. Mit dieser Eigenschaft erscheint es wiederholt dargestellt in der Ferraresischen Handschrift der „Imprese di Carlo magno“, weiters in den Randleisten der Bibel des Herzogs Borso. In einer Randleiste des Franco Russi tötet es mit seinem Horn das am meisten gefürchtete Ungeheuer, den Drachen. (Abgebildet bei Dr. Hermann „Die Miniaturmalerei am Hofe der Este“ Jahrbuch 1900.)

Da das Einhorn nur in der Einbildung des Menschen lebte, dieser aber unglaubliche Summen für die Herbeischaffung eines Hornes opfern wollte, mußten es die Stoßzähne des Narwals ersetzen. Das Bayreuther Archiv auf der Plassenburg bewahrte deren vier Stücke als außerordentliche Raritäten, als Hörner des Einhorns. Eines hatten die Bayreuther Markgrafen von Kaiser Karl V. für einen großen Schuldposten angenommen und für das größte Exemplar wurden 1559 von der Stadt Venedig 30.000 Zechinen in Gold umsonst geboten. Ein weiteres Exemplar wurde zur Verwertung als Arzneimittel bestimmt — dies jedoch auch nur für Erkrankungen im Fürstenhaus. In Dresden hing ein auf 100.000 Reichstaler bewerteter Stoßzahn in der kurfürstlichen Sammlung an goldener Kette. Mit der Überzeugung, daß diese

Zähne nicht dem Einhorn angehören, verloren sie ihren Wert und ihre Wunderkräfte.

Mut und Stärke, die man dem Einhorn zuschrieb, gaben Veranlassung, das Tier als Wappenfigur und als Helmzier zu wählen. In dem phantastischen Turnier, das Ulrich von Liechtenstein als König Artus veranstaltet, trägt der Ritter Ott von Mîssouwe das Einhorn als Abzeichen auf Schild und Waffenrock. Besonders im Thurgau war es im Mittelalter als Wappentier häufig und erscheint so auch im Wappen des Dichters Dietmar von Aist (Manessischer Kodex). Die Jagd auf das Einhorn galt als äußerst gefährlich. Der Minnesänger Rumslant sagt: „Ein Tier hat greulichen Zorn dess alle Jäger grauet, das ist das Einhorn." Als besonders kostbares Wild, gejagt von kühnen Jägern und Hunden, wurde es mit Vorliebe auf Tapisserien im XVI. und XVII. Jahrhundert dargestellt.

In seiner symbolischen Bedeutung trat die ganze Figur des Tieres mehr hervor. Es galt als Sinnbild der Reinheit und der Jungfräulichkeit und die alte Fabel, es könne nur eingefangen werden, wenn es zu einer reinen Jungfrau flüchte, beschäftigte durch Jahrhunderte Künstler und Kunsthandwerker. Hiefür einige Beispiele: Hefner-Alteneck besaß einen seltenen Kupferstich der Florentiner Schule, früher im Besitz des Kunsthändlers Weigel in Leipzig. Die Darstellung zeigt eine Jungfrau, namens Marietta, mit einem Kranz am Haupte. Bei Hefner ist sie als Braut erklärt, die nun das Einhorn, das Sinnbild der Jungfräulichkeit, entfesselt und liebkosend von ihm Abschied nimmt, während sich ihr ein kleiner Hund, die eheliche Treue bezeichnend, nähert. Nach Vergleich mit anderen Darstellungen haben wir es hier wohl mit dem Fang des Tieres zu tun. Die Jungfrau wartet somit nur den Schlaf des Tieres ab, um es zu fesseln. Der Kranz am Haupte ist der Siegeskranz, den die Bezwingerin trägt oder wie in anderen Darstellungen dem Jäger überreicht. Der kleine Hund holt sich für das Hetzen des Einhorns den Dank der Herrin.

Von Textilien wird das schönste Stück aus der Folge der Tapisserien de la licorne im Cluny-Museum wiedergegeben. In einem reichen Blumengarten ruht eine vornehme Dame auf dem Rasen und umfängt mit der Linken das Einhorn, dem sie einen Spiegel vorhält und in welchem sich das



Zierplatte einer Jagdflinte. Zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Im Besitz des Verfassers

Tier befriedigt über die eigene Schönheit und Majestät wiedersieht. Die Dame gehört nach dem Wappen dem Hause Le Viste an und ist auf den übrigen Gobelins dieser Reihe in verschiedenen Szenen ihres tugendhaften Lebens verherrlicht. Das Einhorn wird hier somit Symbol ihrer Keuschheit, der Löwe Symbol der Stärke ihres christlichen Glaubens.

Eine Darstellung der Jagd findet sich auf einem leinenen Handtuch der vormaligen Sammlung Hefner-Alteneck. Ein Jäger und drei Hunde hetzen das Einhorn in den Schoß einer Jungfrau. Das über dieser Szene liegende Spruchband ist so zu lesen: „Ich und du fallen, du hebes an". Diese Worte bedeuten also den Verlust der Jungfräulichkeit bei dem Mädchen und die darauf folgende Erlegung des Einhorns. Daß der mystischen Jagd des Einhorns stets auch ein sinnlicher Gedanke zu Grunde lag, muß ich hier besonders betonen, weil die Darstellungen der Verkündigung Mariens nur in dieser Weise zu erklären sein werden. Den frühesten Beweis für diese Erklärung haben wir in der Klagenfurter Handschrift des Physiologus, und das vorerwähnte Handtuch der Sammlung Hefner bietet hiefür nur eine späte Bestätigung. Die Darstellung auf der durchbrochen gearbeiteten Zierplatte einer Jagdflinte aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts mutet uns an, als ob sich das Einhorn von dem weiblichen Wesen abwende, weil die erste Bedingung, die Jungfrauschaft nicht zutreffen mag. Die Brust des Weibes ist hier entblößt, um entsprechend vielen alten Texten das Tier anzulocken. Die gleiche sinnliche Behandlung des Stoffes finden wir auf dem Kragstein im Kreuzgang des ehemaligen (1344 vollendeten) Zisterzienserklosters Neuberg in Steiermark, weiters im Herrenchor der ehemaligen Klosterkirche zu Maulbronn, im Gestühl des hohen Chores des Cölner Domes und auf zwei Chorwangen des Konstanzer Münsters.



Wange des Chorgestühls im Münster zu Konstanz (Der Zinkstock ist der Zeitschrift „Schauinsland, Freiburg i. B." entnommen, ebenso jener des Dominikanerbreviers und der Schongauer Tafel)

Jetzt werden wir den Sinn der Darstellung auf der eingangs genannten Plakette und auf weiteren kunstgewerblichen Arbeiten leichter verstehen.

Die Flucht des Einhorns in den Schoß einer Jungfrau, die Fabel, es könne nur eingefangen werden, wenn ihm eine reine Jungfrau den Schoß öffne, wurde auf die Conceptio immaculata ausgedehnt. Die zweifelnden Worte Marias „Werde ich den Herrn empfangen und zur Welt bringen, wie jede andere Mutter“ und die Aufklärung des Engels „Die Kraft des Ewigen wird dich mit seinem Schatten bedecken“ bewogen den Künstler, zum leichteren Verständnis des Mysteriums ein Wesen zu wählen, daß stärker war als alle Tiere, stärker als alle Menschen, ja göttliche Kraft besaß und im Horn über wunderbare Wirkungen verfügte. Lag es doch nirgends in der Absicht des Mittelalters, Rätselbilder zu schaffen, und so finden wir stets Gedanken vor, mit denen die lebendige Anschauung der Form zur figürlichen Schilderung geführt wurde, wenn sich auch der Versuch, das Geheimnis verständlicher zu machen, in diesem Fall nicht über eine sinnlich-realistische Auffassung erheben konnte. Schöner war sie jedenfalls bei den Italienern und poetischer bei Dante, der als Symbol für das Mysterium die Rose wählte — wohl in Erinnerung an den lateinischen Dichter des XII. Jahrhunderts: „Die goldene Rose, die von der Paradieseswiese in den Schoß der Jungfrau fiel, blieb darin liegen; im Klosterhof der Züchtigkeit empfängt die Jungfrau die englische Rose.“



Abguß einer Marzipanform aus Zinn. Germanisches Museum in Nürnberg

Die Kunst des ausgehenden XV. und beginnenden XVI. Jahrhunderts bringt uns eine große Reihe von Darstellungen der mystischen Jagd des Einhorns. Ich muß die markantesten und künstlerischesten herausgreifen: Der Holzschnitt aus einem Defensorium inviolatae virginitatis Mariae aus dem Jahre 1470 — weiters ein Zinnmodel im Besitz des germanischen Museums. Er hat höchstwahrscheinlich mit der Bronzeplakette der Sammlung Figdor gemeinschaftlich dasselbe Vorbild; die Darstellung erscheint hier jedoch reicher in den Details, vornehmer in der Behandlung der Figuren und vollständiger durch die beschriebenen Bandrollen. Der Text ist nicht auf allen deutlich lesbar, aber durch Vergleich mit anderen



Einbanddecke in der Bibliothek zu Rouen. Nach 1500

Darstellungen nachzuweisen. Der reich von Blumen belebte Garten ist der „hortus conclusus", die Gartenpforte die „porta clausa", der Brunnen „fons signatus" als Brunnen des Lebens, als Taufbrunnen. Das hinter der Maria liegende Fell ist als „vellus Gedeonis", auf das allein Gott den Tau fallen ließ, während alles andere trocken blieb, bezeichnet. Wir treffen es wiederholt als Vorbild der wunderbaren Geburt Christi in den typischen Bilderreihen der Armenbibeln und Heilspiegeln. Der Metallkessel mit der Purpurwolle ist als „urna aurea" erklärt, die beiden höchsten Türme als „turris eburnea" und als Turm Davids, der Altar im Hintergrund als „sedes sapientiae" als Thron Salomons, die schönste Blume im Garten als „rosa mystica". Die vier Hunde stellen die bei der Inkarnation mitwirkenden Tugenden als „solitudo", „discretio", „virginitas" und „humilitas" vor. Weiters müssen wir nennen die beinahe gleiche Darstellung auf einer Einbanddecke in der Bibliothek zu Rouen. Die Embleme aus der Cantica canticorum sind hier mit jenen auf der Nürnberger Zinnform übereinstimmend. Die Einbanddecke gehört dem ersten Drittel des XVI. Jahrhunderts an. In der vormaligen Sammlung Gubler in Zürich fand sich ein Schweizer Wandteppich mit den Wappen der Züricher Familie Bullinger und des badensischen Geschlechts der Bodmer. Dort erscheinen die Figuren der Maria und des göttlichen Boten in prächtiger, goldgemusterter Gewandung.

Das beginnende XVI. Jahrhundert macht im Kunstgewerbe von der Einhornjagd ausgiebigste Verwendung. Die Sammlung des Grafen Wilczek

besitzt einen Holzmodel, wie solche zur Herstellung von Honig- und Marzipankuchen dienten. (Abgebildet auf Seite 21 dieses Jahrgangs.) Die ganze Darstellung ist etwas roh und zeigt handwerksmäßigen Charakter, doch weisen einzelne Änderungen gegenüber dem als Vorbild zu betrachtenden Nürnberger Stück, speziell die hier geänderte Stellung der Hunde auf das Können des Formschneiders. Diesem Kuchenmodel sehr ähnlich sind kleine Scheiben aus gebranntem Ton, die ziemlich häufig entweder als Einsatzstücke für Schüssel- und Topfkacheln oder als selbständig gedachte Bildplatten, als Haussegen oder als Andachtsbilder Verwendung fanden.

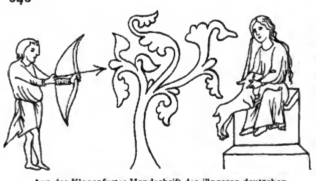
Schließlich bringen wir noch den Kessel aus Glockenmetall der Sammlung Figdor mit der gleichen Darstellung zur Abbildung. Die Attribute, die Embleme der lauretanischen Litanei, sie waren dem Handwerker nicht verständlich. So wie bei den vorhin genannten Stücken aus Holz und Ton, die sämtlich in Süddeutschland hergestellt wurden, sind hier manche Einzelheiten verstümmelt wiedergegeben. Das Vlies Gideons gleicht eher einem Strauch, die burgenartige Anlage im Hintergrund ruht anstatt auf Felsen auf Wolken, und so weiter. Nachdem diese aus Süddeutschland, namentlich Bayern, Salzburg und Tirol stammenden Arbeiten eine Unkenntnis der Symbole äußern, zudem auch schon in die Mitte des XVI. Jahrhunderts gehören, werden wir die Heimat der mystischen Jagd wo anders zu suchen haben.

Damit aber gelangen wir zur Erörterung der zwei wichtigsten Fragen. Wo liegen die Quellen dieser mystisch-symbolischen Auffassung der Verkündigung Mariens und wo ist die Heimat unserer Darstellungen zu suchen?

Maler und Bildner, sie haben den Gegenstand behandelt, und auch Prediger und Dichter, wie wir später hören werden, haben ihn in Rede und Poesie



Kessel aus Glockenmetall. XVI. Jahrhundert, erste Hälfte. Sammlung Figdor



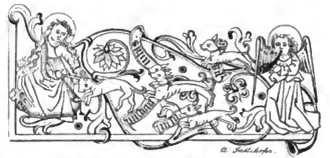
Aus der Klagenfurter Handschrift des jüngeren deutschen Physiologus. Um 1200

verwertet. Sie alle, die uns diese mystische Auffassung in Werken der Kunst und in der Literatur überlieferten, waren gleichmäßig von der Phantasie ihrer Nation getragen und beeinflußt, zehrten und lebten von demselben Gut, der durch höher zurückliegende Elemente befruchteten Einbildungskraft des Volkes. Diese Einbildungselemente bezog die Volksseele des Mittelalters in unserem Fall von zwei ähnlichen Quellen, dem Physiologus der Deutschen und den Bestiaeres der Franzosen.

Der Physiologus, eine in frühchristlicher Zeit in Alexandrien entstandene hellenistisch-ägyptische religiöse Schrift — eine Auswahl von meist fabelhaften Eigenschaften wirklich existierender oder der Fabel angehörender Tiere mit angefügten mystischen und moralischen Auslegungen — erfreute sich durch das ganze Mittelalter hindurch einer ungemein großen Verbreitung. Das Einhorn lernen wir im Physiologus als indisches Tier kennen: Es sei unbezwingbar und lasse sich von Jägern nur durch eine reine Jungfrau fangen. Beim Anblick einer solchen bleibe das sonst so ungemein flüchtige Tier erstaunt stehen und der Jäger könne es leicht erreichen. Öffnet ihm die Jungfrau den Schoß, so schlafe es sanft darin ein. Dies bezeichnet, daß Christus, mächtiger als alle himmlischen Mächte, in den Schoß der seligsten Jungfrau Maria herabkam, um Menschheit anzunehmen. Zwei Übersetzungen des Physiologus existieren in deutscher Sprache. Die ältere aus dem XI. Jahrhundert ist uns in einer Wiener Handschrift unvollständig überliefert; die jüngere, vor der Mitte des XII. Jahrhunderts auf österreichischem Boden entstanden, dagegen vollständig erhalten. Die ältere geistliche Literatur und die Poesie benützten den Physiologus ungemein. In Heinrichs Litanei wird Christus mit dem Einhorn verglichen: Er habe, so wie dieses, seine Liebe zur Jungfrauschaft gezeigt, indem er von einer wahren Jungfrau den menschlichen Körper an sich nahm — wie das Einhorn sich nur einer reinen Jungfrau ergibt. Auch Wolfram von Eschenbach kennt die Erzählungen über das Einhorn. Er sagt:

„Ein tier heiszt monicirus
daz erkennt der meide rein so groz
daz er flaefet uf der meide schoz."

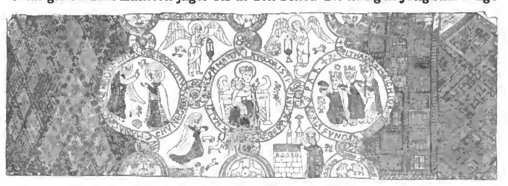
Die höfische Epik schloß sich im Mittelalter durch die Behandlung religiöser und kirchlicher Stoffe an frühere Dichtungen der Geistlichen an; nur wurden diese Stoffe mit freierem Geist behandelt. Nicht ausschließlich
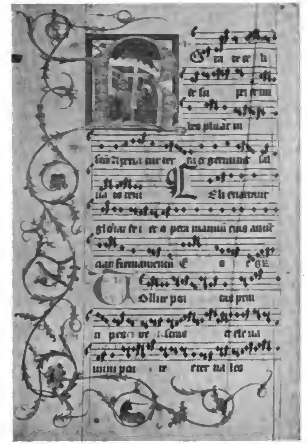

Aus dem Dominikanerbrevier zu Kolmar. Vor 1500

an die biblischen Quellen hielten sich die Dichter, sondern benutzten auch vielfach die apokryphischen Evangelien. Die Legendendichtung fand um so mehr Bearbeitung, je mehr die echte Religiosität abnahm. Gerade in diese Zeit fällt die Vorliebe, die Wundermacht der heiligen Jungfrau und ihr Leben poetisch zu behandeln. Wernher von Tegernsee dichtet um 1173 das „Leben der Jungfrau Maria"; Konrad von Fußesbrunn, ein Österreicher, die „Kindheit Jesu". In dieser Dichtung häuft sich Wunder auf Wunder: Das Kind spielt mit Löwen und Drachen, trägt Wasser in einem Korb, zieht zu kurz geschnittene Bretter in die Länge, bildet aus Lehm Vögel und macht sie lebendig. Unter den vielen Lobgesängen auf die heilige Jungfrau ist wohl Konrads von Würzburg „Goldene Schmiede" der bedeutendste. Er entstand im Kloster zu Freiburg. Konrad ist der mystische Dichter, der den Physiologus am ausgiebigsten benutzte, der die Symbolbeziehungen zwischen Maria und dem Einhorn wiederholt anwendet und uns schildert, wie des Himmels Einhorn im Dickicht der wilden Welt gejagt, eine kaiserliche Jungfrau aufsucht, um in deren Schoß zu lagern und einzuschlafen — wie Christus in Einhorngestalt im Schoße Mariens Mensch geworden ist:

„Des himels einhürne
der wart in daz gedürne
derre wilden werlt gejaget
und suchte kaiserlichiu maget
in dîner schoz vil senfter leger."

Bei Reinmar von Zweter erscheint Gott Vater als der Jäger, der den Sohn gleich dem Einhorn jagte bis in den Schoß der heiligen Jungfrau. Hugo


Antependium der Nonnenabtei Göß in Steiermark. XIII. Jahrhundert



Aus dem Mondseer Antiphonarium im Museum zu Linz. Um 1460

von Langenstein nennt Maria: „die viel reine Magd, die mit Keuschheit hat erjagt des Himmels Einhorn, das man zuvor der ganzen Welt zürnen sah".

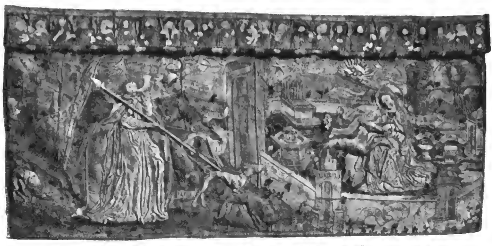
In der Provence, der Heimat des Minnesangs, ist die Poesie der Troubadours reich an mystischen Vergleichen. König Thibault von Navarra nennt sich selbst ein Einhorn, weil er von Amor und seiner Herrin sein Herz nicht zurückerlangen könne, so wie das Einhorn im Schoß der Jungfrau vom Jäger verräterisch getötet wurde. Der Einfluß der französischen Bestiaeres, darunter jene des Pierre le Picard auf die französische höfische Lyrik war sehr bedeutend; ihre Anregung auf die bildende Kunst ist groß gewesen und in ganzen Zyklen, so zum Beispiel am Straßburger Münster nachgewiesen. Der deutsche Minnesang entwickelte sich unter französischem Einfluß und lernte die allegorische Anwendung der Tierbilder auf die Liebe zum großen Teil aus provençalischen Dichtungen. Orgeluse im Parzival nennt ihren Geliebten Cidegast ein Einhorn an Treue und Feirefiz trägt das Tier als Helmschmuck, als Sinnbild der Treue, das ihm Königin Secundille als Wappen gegeben, das Bild des reinen Tieres, in dessen Nähe alle giftigen Schlangen sterben, wenn sie es nur riechen. Gleichfalls in der geistlichen Volkspoesie finden die Symbolbeziehungen reichlich Anwendung. In der sechsten Strophe des Marienlieds „ich han mir usserkoren" aus einer Stuttgarter Handschrift des XV. Jahrhunderts heißt es von Maria:

„den einhurn und die hinde
hat sie gemachet zam."

Ausführlicher ist dieses Bild in dem geistlich gewendeten Jägerlied „Ich sahe mir den Maien" angewendet.

Wir haben somit als erste Quelle unserer symbolischen Darstellung den Physiologus der Deutschen und die Bestiaeres der Franzosen kennen gelernt. Einen der ersten Versuche, diese Auffassung im Bilde wiederzugeben, bringe ich zur Anschauung. In der gereimten Bearbeitung des jüngeren deutschen Physiologus, einer Klagenfurter Handschrift, die vor dem Jahre 1200 entstanden ist, jagt ein junger Mann mit Pfeil und Bogen nach dem Einhorn, das sich zu einer auf einem Throne ruhenden Jungfrau flüchtet. Sie ist hier nicht als die seligste Jungfrau Maria gedacht, denn der Text im Klagenfurter Physiologus ist so zu verstehen: Um das Einhorn einfangen zu können, wähle man eine Magd vom Lande, somit ein unverdorbenes Mädchen, führe sie in die Stadt, wo das Einhorn emsig nach sinnlicher Speise, nach reinen Jungfrauen umsonst suche. Erblickt das Tier dann die Magd, so springe es sofort in ihren Schoß und schlafe dort ruhig ein.

Als älteste Darstellung des Einhorns bei der Szene der Verkündigung ist das Antependium der ehemaligen Nonnenabtei Göß in Steiermark bekannt. Von den Rundmedaillons zeigt das mittlere Maria als Himmelskönigin, das linke die Anbetung der heiligen drei Könige, das rechte Medaillon endlich die Szene der Verkündigung in höchst primitiver Auffassung. Im leeren Raume zwischen Maria und dem Erzengel ist ein ganz kleines Einhorn mit wagrecht nach vorn gerichtetem Horn zu sehen. Diesen Altarbehang verfertigte im XIII. Jahrhundert Äbtissin Chunegunde, die sich auch mit einer Herde, ihre schutzbefohlenen Frauen des Klosters bezeichnend, als Geschenkgeberin kniend dargestellt hat. Ihr gegenüber kniet Adala als Stifterin des Klosters. Auf einer Dalmatika im gleichen Besitz ist ein Einhorn allein dargestellt und als „spiritualis unicornis“ bezeichnet. Wir haben im Antependium von Göß eigentlich einen sehr wichtigen Beleg für die historische Entwicklung der mystischen Jagd. Der Erzengel Gabriel ist nicht als Jäger gekennzeichnet und das Tier nähert sich scheinbar in voller Ruhe der



Antependium aus Kloster St. Ottilienberg. Vormalige Sammlung Graf Üxküll-Gyllenband

seligsten Jungfrau. Hier ist somit das Einhorn lediglich als Symbol Christi aufgefaßt, als Emblem des Heilands im Sinne der alten Kirchenväter und die Einhornjagd mit Hilfe einer Jungfrau wird hier noch nicht zur Allegorie der Menschwerdung. Der Versuch, das große Mysterium in solcher Weise verständlicher zu machen, ist jedoch in dieser Darstellung unverkennbar, und wie dieser Versuch später zum vollen Ausdruck der Verkündigung und der Menschwerdung wurde, zum kühnen Bilde des tiefsten aller Geheimnisse, des Vorgangs des göttlichen Ratschlusses selbst, konnten wir bereits aus mehreren Darstellungen ersehen.



Nach dem Gemälde in der Bibliothek zu Weimar

Ein weiteres Beispiel in der Kunst der Kleriker ist die Einhornjagd in einem handschriftlichen Brevier des Dominikanerklosters zu Kolmar. Der Engel ist mit Albe, Humerale, Stola und Pluviale bekleidet. Besonders schön sind in dieser Miniatur die Hunde gezeichnet. Der Fanghund heißt „Justitia“, der Hetzhund „Caritas“, der Spürhund „spes“ und der Leithund „Fides“, von dem es heißt: „das leithindlein mit namen ein stöberlin, das spyrend aufftryb das einhorn von seiner stat“. Später hat die geistliche Kunst von der mystischen Jagd des Einhorns Umgang genommen, gewisse Beziehungen des Tieres zur seligsten Jungfrau jedoch auch weiters zugegeben. Dies drückt sich deutlich auf einer Blattseite des im Museum Francisco Carolinum befindlichen Mondseer Antiphonariums aus. Die Initiale R zeigt uns als Miniatur die Szene der Verkündigung ohne Einhorn; das Tier ist aber im Ausläufer des Rankenwerks ruhend dargestellt. Etwas höher darüber im Blattrand sitzt ein Greif, der gleichfalls, und zwar in einer mittelgriechischen Bearbeitung des Physiologus (überliefert in zwei Pariser Handschriften des XIV. und XV. Jahrhunderts) mit der Jungfrau Maria in Verbindung gebracht wird. Das besprochene Antiphonarium wurde 1460 vom Benediktiner Erhardus Cholb unter dem Mondseer Abt Eck von Piburg vollendet.

Als die eigentliche Heimat unserer Darstellungen in den Werken der Malerei und auf den Erzeugnissen des Kunstgewerbes müssen wir die oberen Rheinlande ansehen, also den Breisgau und Sundgau, Elsaß-Lothringen, Baden, Württemberg, Hessen mit den diesen Ländern inliegenden geistlichen Gebieten von Straßburg-Land, Speyer und Basel-Land sowie die reichsstädtischen Gebiete von Straßburg, Mühlhausen, Münster, Kolmar, Metz und Basel. Abgesehen vom Antependium in Göß, welches wir übrigens nur als Übergangsglied kennen gelernt haben, leiten sämtliche Darstellungen ihre Herkunft aus der oberen Rheingegend. Die Plakette der Sammlung Figdor stammt aus Lothringen, das gestickte Handtuch Hefner-Altenecks aus Bingen am Rhein. Das schöne Antependium aus dem Besitz des Grafen Kuno Üxküll von Gyllenband in Kannstatt (heute in Amerika), kam aus dem Kloster Sankt Ottilienberg im Elsaß. Eine weitere Stickerei ähnlichen Charakters befindet sich in Gelnhausen, dasselbe Sujet in Mühlhausen, an einem Chorgestühl des Münsters zu Konstanz, im Dominikanerbrevier von Kolmar. Daß schließlich in der allgemeinen poetischen Literatur derselben Zeit und desselben Landes, dieselbe Quelle floß und die gleiche symbolische Sprache gesprochen wurde, wie in den Gebieten der Kunst, geht daraus hervor, daß Konrads von Würzburg „Goldene Schmiede" im Kloster zu Freiburg entstanden ist.



Rückseite einer Altartafel von Martin Schongauer.
Museum von Unterlinden

Auch die Malerei beteiligt sich an der oberrheinischen Heimat der mystischen Jagd mit dem einzig bekannten bedeutenderen Werk. Es ist dies die Martin Schongauer zugeschriebene Passion im Museum von Unterlinden zu Kolmar. Auf der Rückseite der beiden Altartafeln mit dem Einzug Christi in Jerusalem und dem Abendmahl hat der Künstler uns ein Bild der mystischen Jagd entworfen. Die Anordnung der Figuren und der lauretanischen Embleme entspricht den uns bereits bekannten Darstellungen. Die Bibliothek zu Weimar besitzt gleichfalls ein Bild der Einhornjagd, welches dem ausgehenden XV. Jahrhundert und der rheinischen Schule angehört. Es ist in mancher Beziehung interessant. Beim Fell kniet Gideon, die seligste Jungfrau anbetend, auf dem Altar mit den Stäben der vom Bischof Abiathar für



Deckel eines in Buchsholz gearbeiteten Schmuckkästchens aus dem ausgehenden XV. Jahrhundert. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses

eine Vermählung Mariens in Aussicht genommenen unverheirateten Männer grünt allein die Rute Josefs, die er von einer Wurzel abgerissen hatte. Damit hat Gott zum Gemahl der Maria Josef ausersehen und zum Zeichen seines Entschlusses flog vom Stabe eine Taube gegen den Himmel. Für uns aber das Bemerkenswerteste im Bilde sind die hier unzweifelhaft zum Ausdruck gebrachten Beziehungen des Einhorns zur unbefleckten Empfängnis Mariens. Während das Tier in den Schoß der seligsten Jungfrau springt, entsendet Gott aus den Wolken den Jesuknaben als das soeben geborene Kind.

Auf einer Leinenstickerei des ausgehenden XV. Jahrhunderts im Besitz des Vorarlberger Museums zu Bregenz, reitet das Jesukind auf dem Einhorn und hält ein Kreuz in der Rechten. Die Stickerei, wohl Schweizer Provenienz, wurde durch mehrere Generationen in einer Bludenzer Familie als Versehtuch gebraucht und hat bei einer solchen Verwendung durch einen umstürzenden Leuchter, dessen Flamme den mittleren Teil ausbrannte, stark gelitten. Besonders reich ist die Darstellung in den zahlreich hinzugefügten Emblemen und Mariensymbolen, unter denen jene des Löwen, wie er die totgeborenen Jungen durch sein Gebrüll zum Leben erweckt, an eine Stelle in der „Goldenen Schmiede" erinnert: „Du bist des lewen muoter, der sine tôten welfelin mit der lûten stimme lebende machet".

In der Geschichte der Mystik sind die Nonnenklöster des heiligen Dominikus in den oberen Rheinlanden, im Elsaß und in der nördlichen Schweiz geradezu als Pflegestätten visionären mystischen Lebens durch Generationen hindurch bekannt. Die künstlerisch mystischen Konzeptionen sind vielleicht teilweise auf diese Pflegestätten zurückzuführen, wenn auch der Kunst dieselben Quellen wie der Mystik zur Verfügung standen. Jeden-

falls fanden die Konzeptionen in den Klöstern eifrige Pflege, wurden von dort aus entschieden beeinflußt. Die Visionen setzten sich fest in das Bewußtsein des Volkes und befruchteten von da aus die Phantasie der Künstler, gaben ihr eine bestimmte Richtung, ja — vermutlich sogar bestimmte Vorlagen. Zudem wurde gerade dem Einhorn mit seinem sagenhaften Leben in den Einöden, seiner beigelegten Schüchternheit und seiner großen Liebe zur Einsamkeit eine große Bedeutung in den oberrheinischen und hessischen Klöstern zugelegt. Es wurde zum Ausdruck klösterlichen Lebens, zum Symbol klösterlicher Zucht und beschaulicher Einsamkeit. So verwahrt das Kloster Fulda einen Bischofstab aus dem IX. Jahrhundert, in dessen Krümmung das Einhorn vor dem Kreuze kniet — zur Erinnerung an Sanct Sturmius, der in der Einöde das Kloster gründete.

Noch möchten wir Straßburg einen bedeutenden Anteil an der Behandlung und Verbreitung dieses Stoffes zulegen. Die Zinnform im Nürnberger Museum erinnert zu stark an die gleichzeitigen Holzschnitte der Grüningerschen Ausgaben des Hortulus animae des Terentius, Plenar und Virgil, daß wir nicht die gleiche Schulrichtung annehmen müssen. In den Jahren von 1483 bis 1510 herrschte in Straßburg ein so rühriges Schaffen wie kaum in einer anderen deutschen Stadt. Am großartigsten äußerte sich diese Tätigkeit auf dem Gebiet der Bücherillustration, die in Straßburg mehr leistete als im übrigen Deutschland zusammen genommen und das Vorhandensein einer eigenen Straßburger Holzschneiderschule bedingte. Die Offizinen des Martin Schott, Grüninger, Wilhelm Schaffner, der beiden Knoblauch und beiden Flach boten mit ihren Holzschnitten Künstlern und Kunsthandwerkern Anregung und Vorlagen. Als Beispiel hiefür wählen wir aus den kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses das deutsche Schmuckkästchen des ausgehenden XV. Jahrhunderts. Die in Buchsholz geschnittenen Reliefs mit Szenen aus dem Leben der Waldmenschen sind den Holzschnitten im Straßburger Plenar des Martin Schott vom Jahre 1483 nachempfunden. Das Kästchen trägt zudem auf dem



Maurisch-italienischer Majolikateller mit Darstellung einer Antilope. XV. Jahrhundert, 1. Hälfte. Sammlungen Graf Wilczek

Deckel die hübsche Darstellung der Rückkehr des Waldvolkes von der Jagd. Die Beute besteht neben Hasen auch in einem Einhorn, welches mit Hilfe einer Jungfrau, wohl in der wiederholt genannten Weise, eingefangen wurde und nun vollständig gezähmt, mit der triumphierenden Bezwingerin auf dem Rücken, an der Halfter mitgeführt werden kann. Hinsichtlich der Stellung Straßburgs zur mystischen Jagd des Einhorns möchte ich schließlich darauf hinweisen, daß Konrad von Würzburg, der von allen mystischen Dichtern den weitesten Gebrauch von den Symbolbeziehungen zwischen Maria und dem Einhorn machte, sich zum Vorbild Meister Gottfried von Straßburg wählte und bis zu seiner Übersiedlung nach Basel, aus der Stadt Straßburg seine mystischen Dichtungen ausgehen ließ.

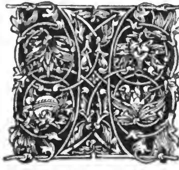
Wir haben nun die vermutlichen Quellen und die Heimat der Darstellungen der himmlischen Jagd kennen gelernt, als erstere den Physiologus der Deutschen und die Bestiaeres der Franzosen; als letztere haben sich die Länder am Oberrhein, speziell Elsaß und Lothringen — als engere Heimat Straßburg — geäußert. Immerhin wird aber auch eine Anregung vom Westen anzunehmen sein, von Frankreich aus, dessen Einfluß im Mittelalter, vornehmlich im XIII. Jahrhundert, mit unwiderstehlicher Kraft in das Leben und die Bildung der Deutschen einsetzte.



Indianerin von Abastema, St. Leger Eberle

Wenn auch die Sage vom Einhorn ungemein verbreitet war und speziell in Deutschland und Frankreich viel Anhänger fand, so dürfte man ganz im Süden, bei stärkerem Kontakt mit dem afrikanischen Kontinent, der eigentlichen Heimat des Spießbockes, im XV. Jahrhundert bereits eines Besseren belehrt gewesen sein. Hat man auch dort an Beziehungen eines gehörnten Tieres zur seligsten Jungfrau festgehalten, so wurde doch die Darstellung eines unbekannten Tieres späterhin vermieden. Ein sehr früher, unter dem Einflusse maurischer Keramik entstandener, italienischer Teller der Sammlung Graf Wilczek mit der Darstellung einer Antilope im Fond und mit der Umschrift „Ave Maria gratia plena“ liefert den Beweis, daß an Stelle des Einhorns jenes Tier gesetzt wurde, welches uns heute als das der alten Fabel erscheint.

AMERIKANISCHE KUNSTAUSSTELLUNGEN IN DER SAISON 1906—1907 VON CLARA RUGE-NEWYORK



N meinem letzten Bericht habe ich die bevorstehende Vereinigung der „National Academy of Design“ mit der einst aus ihr entsprungenen Society of American Artists angekündigt, und sie hat mittlerweile wirklich stattgefunden. Da die Ausstellungen beider Gesellschaften keine wesentlichen Unterschiede aufwiesen, so hat auch die Fusion ihr Gepräge nicht verändert. Es wurden bisher zwei Ausstellungen in dem Fine Arts Building abgehalten. Die eine wurde im Dezember und die andere im März eröffnet. Jede enthielt ungefähr 400 Bilder. Die Ausstellungen zeigten einen ausgeprägt konservativen Charakter. Man kann deshalb mit Sicherheit voraus sagen, daß für die Bestrebungen der jüngeren Künstler schon in kurzer Zeit in entsprechender Weise gesorgt werden muß. Vorläufig hatte man sich noch in anderer Weise zu helfen.

Die sogenannten „One man's Exhibits“ (Ausstellungen der Arbeiten eines Künstlers) haben sich hier eingebürgert und bieten natürlich die beste Gelegenheit, die individuelle Art des betreffenden Künstlers in jeder Weise zu zeigen. Da sie aber sehr kostspielig sind — die Auslagen belaufen sich oft auf 1000 Dollars — so sind manche Künstler von vorneherein davon ausgeschlossen. Aus diesen und andern Gründen trachtet man Gruppenausstellungen zu arrangieren. So haben sich schon seit mehreren Jahren die „Ten american Artists“, einige jüngere Künstler von stark moderner Prägung, abgesondert und diesen Winter sind im neuen Kunstsalon, dem der sehr vergrößerten New-York School of Art, Einzel- oder Gruppenausstellungen von Malern moderner Richtung abgehalten worden, die bis zum nächsten Jahre vermutlich eine Art „Sezession“ in größerem Maßstab bilden werden. An der Spitze dieses neuen Ausstellungsunternehmens steht Robert Henri, der mit William M. Chase die genannte Kunstschule leitet. Robert Henri ist unter den Jungen dieser Richtung bis jetzt das stärkste und reifste Talent. Er und seine Anhänger streben vor allem nach Ausdruck und sehr vereinfachter kraftvoller Technik. Sie negieren jede Ausführlichkeit, sowohl in der Landschaft als im Figurenbild und im Porträt.

Die beiden Ausstellungen von Bildern in Aquarell, die des Newyorker Water Color Club und der Newyorker Water Color Society, sind in den alten Pfaden weiter gewandelt. Ferner wurde in der Bundeshauptstadt eine neue große Ausstellung eröffnet. In der Cokeran Galerie zu Washington wurde zum ersten Mal eine Kunstausstellung abgehalten, die nun jährlich wiederholt werden soll und wohl auch jährlich interessanter werden dürfte, denn dies Jahr ist man größtenteils in den alten Fehler verfallen, der hier bei


Charles Frederick Naegele, Mädchenbildnis

Weltausstellungen und anderen Gelegenheiten so oft begangen worden ist: Um rasch zu füllen, holte man Bilder aus den Privatgalerien, stattausdenAteliers. Außerdem wurden viele Bilder aus der NewyorkerAcademy dahingesandt. Daher genügt es, vorläufig nuraufdie Gründung dieser neuen Ausstellung hinzuweisen, ohne die einzelnen Gemälde zu besprechen.

Ein anderes neues Unternehmen, das die Zukunft zu voller Reife bringen wird und das besonders in kleineren Städten Nachahmung verdient, hat der Maler Charles Frederick Naegele ins Leben gerufen. Er hat eine Anzahl guter Bilder von Newyorker Malern nach der Stadt Watertown im Staate Newyork gesandt und dort eine Ausstellung veranstaltet. Da man ihm in der kleinen Stadt, für die eine solche Kunstschau ein noch nie dagewesenes Ereignis war, das Ausstellungslokal gern unentgeltlich überließ, so konnte das bescheidene Eintrittsgeld von 10 Cents zum Ankauf von Gemälden verwendet werden. Jeder Besucher durfte seine Stimme dahin abgeben, welches Gemälde angekauft werden sollte. Diejenigen Bilder, die am meisten Stimmen erhielten, gingen nun in den Besitz der Stadt über. Es wurde möglich, aus dem Ertrage der ersten Ausstellung drei Bilder zu erstehen, und schon nach wenigen Wochen ward in dem kleinen Watertown der Wunsch nach einer zweiten Ausstellung rege. Nächsten Winter wird nicht nur Watertown,



Charles Frederick Naegele, Nachdämmerung

sondern es werden eine ganze Anzahl anderer kleiner Städte, denen bisher die Kunst ganz fern blieb, mit Ausstellungen und den ersten Ankäufen zur Gründung von Kunstmuseen nach diesem neuen System versehen werden.

Eine andere Neuerung, die sehr dazu angetan ist, die Kunst mehr unter das Volk zu tragen und die Künstler von dem Druck der Geldmacht zu befreien, ist die Gründung der National Society of Craftsmen in Newyork. Ich berichtete schon letztes Jahr über die konstituierende Versammlung. Nun ist diesen Herbst das neue große Gebäude des „National Arts Club" am Gramercy Park bezogen worden und die neue Gesellschaft hat dort einen Teil des Hauses übernommen. Die National Society of Craftsmen hat permanente Ausstellungen eröffnet, die zugleich Verkaufstätten sind. Die Kunsthandwerker können hier unter ihrem eigenen Namen auftreten und jene, die schon bisher auf eigenes Risiko gearbeitet haben und deshalb nie eine



Robert David Gauley, Die Holländerin

Stelle hatten, wo sie ihre Arbeiten dem Publikum zeigen konnten, haben nun endlich eine solche gefunden. Sobald die Ausstellungs- und Verkaufsräume hinreichend bekannt sein werden, dürften sie sich von großem Nutzen erweisen.

Was dieses Ausstellungszentrum uns Neues gebracht hat, werde ich weiter unten besprechen. Vorerst will ich jedoch die Jahresausstellungen Revue passieren lassen.

Den Reigen der winterlichen Ausstellungen eröffnete wie immer die Ausstellung des Water Color Club. Sie ist leider den Traditionen der letzten Jahre nicht untreu geworden und bewahrte auch dies Jahr ihren dilettantischen Charakter. Einzelne hervorragende Künstler waren zwar vertreten, aber es waren solche, denen wir in anderen Ausstellungen wieder begegneten.

Wir wollen daher gleich in den beiden Academy-Ausstellungen eine Rundschau halten. Die sogenannte Winterausstellung dauerte vom 22. Dezember 1906 bis zum Januar 1907, die Frühjahrsausstellung vom 16. März bis 20. April. Zwischen beiden lag die Ausstellung der Architectural League.

Die Winterausstellung nahm insofern die Stellung der früheren Ausstellung der Society of American Artists ein, als die für jene Gesellschaft gestifteten Preise zur Verteilung kamen. Der vom Stahlkönig und Bibliothekenstifter Andrew Carnegie ausgesetzte Preis von 500 Dollars wurde dem Maler Ben Foster für sein Gemälde „Misty Morning" (nebliger Morgen) zugesprochen. Dem Bild ist ein Stimmungszauber von großer Gewalt nicht abzusprechen. Es ist von echt künstlerischer Empfindung durchflutet, ob es aber das beste Bild der Ausstellung war, ist schwer zu entscheiden.

Schon in der Jury gab es Streit, denn Grolls herrliches Arizonagemälde „Land of the Hopi Indians" mit seinen Wolkengebilden, wie sie kaum je gemalt worden sind, machte Ben Foster den Preis streitig. Groll hat sich in die Arizonaeinsamkeit mit seiner ganzen Seele versenkt und jener klaren

eigenartigen Atmosphäre Reize und Farbenharmonien abzugewinnen gewußt, die geradezu als Entdeckungen wirken. Aber noch ein Dritter kam in Frage: Paul Dougherty, dessen Küstenbild „Land and Sea“ mit seiner kraftvollen Technik und tiefen und doch leuchtenden Farbenpracht einzig in seiner Art war. Es stellt die felsige und hügelige Küste einer kleinen Insel an der Neuenglandküste dar und bringt eine starke Individualität zum Ausdruck.



Ella Condie Lamb, Newyork. Porträt „Miniaturmalerin“ Miss Anna Belle Kindlund

Daß die drei besten Bilder Landschaften sind, beweist, daß die Hauptstärke der Ausstellung wieder im Landschaftsbilde lag. Dessenungeachtet wies sie auch einige sehr gute Figurenbilder auf. So hat Luis Mora, der junge Spanisch-Amerikaner, dessen Gemälde ich in meinem vorigen Bericht besprach und illustrierte, auch diesmal treffliche Bilder beigesteuert, in denen unverkennbar Traditionen der spanischen Renaissance nachzuweisen sind. Ganz besonders möchte ich das sehr gelungene Doppelkinderbildnis „Der Pirat und der Gefangene“ hervorheben. Es sind zwei spielende Kinder, deren Eigenart durch die genrehafte Auffassung besonders gut zur Geltung gelangt.

Ein anderer Maler, der nicht durch Geburt, aber durch die Eigenart seines Temperaments dahin geführt wurde, sich der Schule des Velasquez zu nähern, ist Robert Henri. Die Feinheit seines Vorbildes fehlt ihm jedoch. Seine breit charakterisierende Auffassung verleiht seinen Bildern eine gewisse Großzügigkeit, er steht aber vor der Gefahr, seine ausdrucks-



Gruppe aus der keramischen Ausstellung Newyork 1907. Arbeiten von Mary Hicks, Karoline Hoffmann, Mrs. Proctor und Miss Christianson

volle Kunst gegen manirierte Derbheit umzutauschen. Robert Henri war im letzten Sommer mit einer ganzen Klasse vorgeschrittener Schüler in Spanien. Da er an der Spitze der Sezession steht, so werden wir ihm in Zukunft noch oft begegnen und bei Gelegenheit der kleinen Ausstellung, die der neuen Sezession als Vorläuferin diente, nochmals von ihm zu sprechen haben.

An figuralen Bildern von Bedeutung wären hier etwa noch nennenswert: Ein sehr fein empfundenes Mädchenbildnis von G. R. Barse jr., „Der Kotillon" von H. M. Walcot, einen Kinderball darstellend und durch charakteristische Zeichnung exzellierend, dann William Thornes sehr zartes Frauenbildnis und Will Howe Foote's „Junges Weib in Schwarz und Weiß", das große malerische Reize aufwies. Ella Condie Lamb hat ein fein empfundenes Porträt der Künstlerin Anna Belle Kindlund gesandt. Auch W. T. Smedley hat ein gutes Männerporträt geliefert, ebenso der japanisierende Albert Herter. Der durch Holland beeinflußte Walter Florian hatte ein scharf charakterisiertes Porträt des bekannten Schriftstellers Udo Brachvogel ausgestellt. Mrs. Brewster Sewell hat wieder Frauenbildnisse beigesteuert, die wie immer als recht gute Nachahmungen der großen Engländer Sir Walter Lawrence und Lord Leighton anzusehen sind. Ihr Gatte Robert Sewell malt ebenfalls nach englischem Muster. Seine dekorativen Gemälde sind stets in präraffaelitischer Manier gehalten. Ein gutes, sehr kräftiges Männerporträt hat der junge Maler S. Wolf geliefert, das neben der vielen gemalten Weiblichkeit wohltuend wirkte. Matilde de Cordoba und Mary Teresa Hart sind mit recht anmutigen Bildnissen ihrem eigenen Geschlecht treu geblieben. Louis Loeb's Frauenkopf Mirandà voll wundersamen Schmelzes hob sich wohltuend von den vielen weiblichen Studienköpfen ab. Die diskrete Behandlung des Körpers, der Drapierung und des üppigen Wellenhaares verleihen dem Bild besonderen Reiz. Charles Frederick Naegele's „Evelyn" ist ein Mädchenkopf, der uns die Amerikanerin in ihrer fast klassischen Schönheit zeigt. E. Irving Couse ist seinen Genrebildern aus dem Indianerleben

treu geblieben. Im ganzen übertrafen wie immer das Bildnis und der Studienkopf die figurenreiche Komposition, sowohl an Zahl als an Qualität. Francis Day's schöne Allegorie „Das Licht der Liebe“ bildete eine erfreuliche Ausnahme. Im Landschaftlichen haben sich außer den vorgenannten drei Malern, die für den Carnegie-Preis in Betracht gezogen wurden, noch eine beträchtliche Zahl von Künstlern hervorgetan. Wir müßten weit mehr als zwei Dutzend Namen nennen, um hier allen wohlbegründeten Ansprüchen gerecht zu werden, was innerhalb des Rahmens dieses Berichtes nicht wohl angeht.

Da die Landschaften im Vordergrund unseres Kunstlebens stehen, so bildeten sie auch in der Frühjahrsausstellung das vorherrschende Element. Hier hat sich Edward Potthast durch mehrere ganz besonders schöne Landschaften ausgezeichnet, in denen Naturwahrheit mit poetischer Stimmung auf das glücklichste vereinigt ist. Er weiß die Natur in jenen Momenten zu erfassen, in denen sie ihre feinsten Stimmungen dem bewundernden Auge enthüllt. Ein anderer Künstler, der uns vorzügliche Stimmungslandschaften, die ebensoviel Farbensinn als Empfänglichkeit des Gemüts verrieten, vorführte, ist Cullen Yates. Der Australier M. Evergood Blashky bewährt sich in großzügiger Auffassung und breiter Technik, Carlton T. Chapmann dagegen in ganz eigenartiger Farbenpracht. Walter Palmer's sonnige Schneelandschaften haben hierzulande keine Rivalen, ebenso müssen William Ritschel's schöne holländische Stimmungsbilder besonders erwähnt werden. Auch Louis Loeb ist diesmal unter den Landschaftern zu finden. Sein reizvolles Bild heißt „Der Gipfel“. Jonas Lie bringt einige Landschaften, die nur den Gesamteindruck beabsichtigen und diesem Bestreben jedes Detail unterordnen. Der Preis für das beste Landschaftsbild ist Emil Carlsen für seinen „Canaan Mountain“ zu teil geworden. Das Bild verrät in der Tat viel künstlerisches Können. Der Clarke-Preis, welcher für das beste Figurenbild der Ausstellung bestimmt ist, wurde Henry Prellwitz zuerkannt. Hugo Ballin, der hochbedeutende junge Künstler, von dem in meinem letztjährigen Bericht drei Bilder reproduziert wurden — eines davon gewann den letztjährigen Clarke-Preis —, wurde diesmal für das Bild „Die



Vase, dekoriert von Miss Bessie Mason, Newyork

drei Lebensalter" mit einem der Hallgarten-Preise bedacht, die für die besten Bilder von Malern unter 35 Jahren bestimmt sind. Das Bild zeichnet sich durch harmonischeFormen und Farbenschönheit aus, die Ballin's Arbeiten charakterisieren. Auch Edmund W. Graecen hat für sein verdienstvolles Bildnis eines alten Mannes einen Hallgarten-Preis zuerkannt bekommen. Im übrigen war auch diese Ausstellung nicht reich an Figurenbildern. Einige der Verdienstvollsten seien hier noch kurz erwähnt: Porträt des Prinzen Heinrich von Robert V. Schwill, das eigenartige, fast grausige Bild des Mystikers E. W. Deming „Der Geist des Hungers", Chas C. Curran's von gesunder Kraft zeigendes Mädchenbild, „Die Bernsteinkette", Homer Boss' „Mädchen mit Fächer", John G. Sargent's Porträt des Pfarrers Endicott Peabody, das indes nicht ganz auf der Höhe der übrigen Werke dieses Meisters der Bildniskunst steht. Wm. S. Whittemore's Kinderbildnis und



Gruppe aus der keramischen Ausstellung in Newyork 1907. Gefäße, modelliert von Elisabeth R. Hardenbergh

Howard Gardiner Cushing's Frau in Weiß, sowie John da Costa's liebliche Pierette.

An Skulpturen waren die beiden akademischen Ausstellungen durchaus nicht reich. Unsere besten Bildhauer, die auch früher hier schon Erwähnung gefunden, waren auch diesmal vertreten. Isidor Konti, Adolf A. Weinmann, Charles Grafly und der Tierbildhauer Fred. G. R. Roth. Als Neuerscheinungen möchte ich vor allem drei Frauen erwähnen, die plötzlich mit originellen Arbeiten in den Vordergrund getreten sind. Die junge Evelyn Longman als tüchtige Porträtkünstlerin, Edith Woodman Buroughs, die sich an die Antike anlehnt und mit Vorliebe klassische Motive wählt, und vor allem Abastenia St. Leger Eberle, eine junge Künstlerin, die hier geboren ist und hier studiert hat, die aber ihre besondere Begabung der französisch-deutschen Blutsmischung zu verdanken scheint. Ihre Arbeiten, obgleich meistens in kleinem Format gehalten, sind von eigentümlicher Lebendigkeit, der zugleich Großzügigkeit nicht fehlt, so daß dieses junge Weib zu großen Hoffnungen berechtigt. Die Künstlerin ist modern im besten Sinn, sie hat nichts Konventionelles, alles ist erfüllt von lebensvollem Temperament und seelenvoller Tiefe.

Selbst unser Metropolitan Museum, das den jungen Kräften so schwer zugänglich ist, hat sich bereits dazu entschlossen, Arbeiten dieser plötzlich, wie ein Meteor am Kunsthimmel aufgetauchten jungen Künstlerin seinen Sammlungen einzuverleiben.

Als letzte der Jahresausstellungen tat wie immer im Spätfrühjahr die Water Color Society ihre Pforten auf. Wir finden hier nahezu dieselben Maler vertreten wie in den Ausstellungen der Academy, und hiezu kommen solche Maler, die sich zugleich oder hauptsächlich der Illustration widmen. Dadurch ist diese Ausstellung verhältnismäßig reicher an figuralen Arbeiten als andere. Arthur J. Keller, einer unserer besten Illustratoren, hat ein sehr anmutig und schön komponiertes Bild „Die goldene Hochzeit" eingesandt.

Ebenfalls stimmungsvoll, wenngleich in ganz anderer Art, ist Charles Austin Needham's „Tor der Dämmerung", eine dunkle, fast schattenhafte Gestalt eilt in eine einsame ebenfalls matt getönte Landschaft hinaus.



Keramische Ausstellung in Newyork 1907. Vasen von Fred Walrath

Frank Rusell Greens „Käsemarkt in Holland" ist dagegen ein frisches Wirklichkeitsbild. Auch eine Reihe anderer haben sich in dieser Ausstellung durch stimmungsvolle Landschaften hervorgetan.

Unser vorzüglichster Impressionist Childe Hassam geht durchaus unter die Maler weiblicher Akte, die ihm nicht gelingen, während seine Landschaften und Straßenszenen einzig in ihrer Art sind. Leider weist man ihm seines Namens wegen für seine figuralischen Verirrungen in den Ausstellungen immer wieder Ehrenplätze an! Mehrere Räume waren den Radierungen und den Originalen für Illustrationen unserer Monatshefte angewiesen. Hier ist Arthur Keller hervorragend. Auch Everett Shinn mit seiner breiten Pinselführung zeigt treffliche Bilder, die bei Scribners Verwendung gefunden hatten. Rufus Sheldon, Charles Sarka, Frank X. Leyndecker zeigten ihre trefflichen Skizzen für „Colliers Monthly". Unter den Radierungen ragten diejenigen von Joseph Penell ganz besonders hervor. Sie gehören zum Besten in ihrer unvergleichlichen Zartheit, die die Kraft für das Wesentlichste spart, Straßenszenen und Landschaften sind sein Fach, während G. Howard Hilder mit keck gearbeiteten Köpfen sich hervortut.

In der Ausstellung der künftigen Sezession, die sich diesmal noch bescheiden in dem Saal der „New-York School of Art" präsentierte, machten



Trinkkrüge, dekoriert von M. Robinson und M. L. Benson vom New-Comb College, New-Orleans

sich unter den Ausstellern einige junge Talente geltend, die in breitem Stil lebendig bewegte figuralische Motive behandeln.

Die Maler, die sich hier besonders hervorgetan haben, sind: George Bellows, Homer Boss, L. F. Dresser, Julius Golz und John Koopman. Sie haben Straßenszenen, lebhafte Karnevalsbilder, Theaterszenen und Bildnisse eingesandt, worunter vieles zu bemerken ist, das Talent verrät und noch Gutes erwarten läßt.

Die Ausstellung der Architektural League brachte wie gewöhnlich architektonische Entwürfe, Skulptur, dekorative Malerei und Kunstgewerbe. Unter den Malereien sind besonders die Studien für die Wandmalereien des Gerichtsgebäudes in Baltimore von E. H. Blashfield zu erwähnen. Auch andere haben gezeigt, daß man hier Gutes in dekorativer Malerei zu leisten im stande ist.

Die architektonischen Entwürfe bewiesen, daß für Monumentalbauten das Griechentum und die Renaissance noch immer maßgebend sind und für Familienhäuser der Kolonialstil, eine Verquickung englischer Stile mit klassischen Motiven, sehr beliebt ist, während für das eigentliche Sommercottage im Gebirge man sich soviel als möglich an das Blockhaus anzulehnen sucht.

Auf dem Gebiet der Plastik sind die dekorativen Skulpturen von Daniel C. French, Louis Saint Lanné's Bronzegruppe, ein Mann mit Seehunden kämpfend, F. G. R. Roth's Tiergruppen und Henry Linders Entwürfe für bildhauerischen Gartenschmuck zu nennen. Die Sterling Broncecompany hat eine Anzahl geschmackvoller Türklopfer, die der Bildhauer Louis Potter entworfen und gefertigt hat, ausgestellt, Stanislav Dusek gute Arbeiten aus Schmiedeisen. Von kunstgewerblichen Erzeugnissen sind noch die Lederarbeiten von C. R. Yandel und einigen anderen, sowie mehrere Entwürfe für Bucheinbände u. s. w. dann einige Gartenkeramik bekannter Firmen zu erwähnen.

Ein neues Zentrum für das Kunstgewerbe hat Newyork, wie Eingangs erwähnt, im neuen Gebäude des „National Arts Club" erhalten. Hier hat sowohl der Klub selbst interessante Ausstellungen veranstaltet, als auch Fremden ein gastliches Heim bereitet. So hat die „Ceramic Society" hier

ausgestellt und vor allem hat die „National Society of Craftmen", die aus dem National Arts Club hervorgegangen ist, in einigen Räumen permanente kunstgewerbliche Ausstellungen arrangiert. Auch hier war die Keramik sehr stark vertreten und nächst dieser der Schmuck, Leder- und Textilarbeiten. Die Holzschnitzerei war spärlich, aber sehr gut repräsentiert und besonders hatte die plastische Kleinkunst in den Skulpturen von Adolf Weinmann, der sich seine Motive aus der hiesigen athletischen Jugend holt, vorzügliche Arbeiten aufzuweisen.

In alle Künste hinein spielte die Ausstellung der „Municipal Art Society", die es sich angelegen sein läßt, unsere Städtebilder künstlerisch zu veredeln. Obwohl es an einzelnen schönen und besonders sehr kostbaren Bauten hier nicht mangelt, so hat man doch bisher eine einheitliche Gestaltung im Interesse der Gesamtwirkung fast ganz außer acht gelassen. Ein großartiger Plan, der gerade dieses Moment besonders ins Auge faßt, ist der von G. F. Neidlinger und Chas. S. Lamb zur Verbreiterung der 59. Straße in Newyork, die dem Südende unseres Zentralparkes entlang läuft. Diese Straße ist für den heutigen Verkehr viel zu schmal und zum Teil von Geschäftsbauten, zum Teil von großen Wohngebäuden in unschöner Weise umgrenzt. Die Herren Lamb und Neidlinger wollen durch Anlagen, Teiche, Museen und Theatergebäude diese Straße zu einer der kunstschönsten der Welt gestalten. Der Verkehr der Straßenbahnen soll unterirdisch vor sich gehen.

Im übrigen hatte die „Municipal Art Society" in ihre Ausstellung viel aufgenommen, das schon in der Architectural League zu sehen war. So will ich nun zu den eigentlichen Kunstgewerbeausstellungen übergehen und besonders der keramischen Ausstellung gedenken, die wie immer im Spätfrühjahr stattfand.

Unter den neuen Ausstellern von Porzellanwaren fielen besonders günstig die Arbeiten von Karoline Hoffmann auf. Sie zeigten einfache Ornamentik und zarte Farben bei bewußter Ablehnung des jetzt hier herrschenden japanischen Einflusses, der bereits auf Abwege führt. Grün und mattes Blau waren vorherrschend. Für Tafelgeschirr hat Sara Wood Lafford einfache und geschmackvolle Bordüren erfunden, ebenso haben Mary Hicks und Anna



Keramische Ausstellung, Newyork 1907. Vasen aus dem New-Comb College für Frauen, New-Orleans

B. Leonard gut dekoriertes Porzellan ausgestellt, während Bessie Mason manchmal in einen mißverstandenen Japanismus verfiel. Mina Mernke steht dagegen mehr unter dem Einfluß der deutschen Moderne und teilt ihren Erfolg mit einer Anzahl Mitbewerberinnen, die es alle verstehen, ihr Porzellan mehr oder weniger originell zu dekorieren.

Größere Mannigfaltigkeit zeigte sich auf dem Gebiet der Töpferei. In kurzer Übersicht läßt sich hier folgendes feststellen: Charles Volkmars Erzeugnisse zeichnen sich, ohne besonders originell zu sein, durch gute Technik, harmonische Formen und künstlerisch abgetönte matte Farben aus. Bei den Damen



Fayence-Vase, dekoriert im New-Comb College für Frauen, New-Orleans



Fayence-Krug, dekoriert im New-Comb College für Frauen, New-Orleans

Hardenberg und Penman wiegen in der Form klassische Vorbilder vor, doch zeigen sie auch ein gesundes Gefühl in der Verwendung moderner Motive. Ihre Erzeugnisse sind ausschließlich Handarbeiten. Fred Walrath, der mit seinen Leistungen zum ersten Mal vor die Öffentlichkeit trat, lenkte durch schöne Metall- und Flambé-Glasuren in Rot und Blau sowie durch kristallinische Glasuren die Aufmerksamkeit auf sich. Josefine Foord, die von der Regierung nach Washington geschickt worden war, um die Töpferei der Indianer technisch zu reformieren, hat selbst indianische Keramik mit Erfolg imitiert und dasselbe tat das große kunstgewerbliche New-Comb College

für Frauen in New - Orleans, das nebenbei auch in naturalistischer Richtung arbeitet. Sehr guten Geschmack zeigten die Clifton Art Pottery und die Handicraft Guild aus Minne-



Keramische Ausstellung, Newyork 1907. Tafelgeschirr, dekoriert von Damen des New-Comb College, New-Orleans

apolis. Russel P. Crook erzeugte Gefäße in der Art des deutschen Steinzeugs. Die Grueby Faience und Pottery Co. (Le Bouttelier) und die Van Briggle Pottery arbeiten in gewohnter Güte weiter, ohne daß wesentlich Neues über diese Firmen zu berichten wäre.

Einen besonders starken Einfluß scheint die neue „Craftsmen Society" auf die Herstellung von Schmuck ausgeübt zu haben. Sichtlich steigt die Zahl individuell komponierender Künstler in diesem Fach. Ihnen fehlte bisher die Möglichkeit, frei und unabhängig zu schaffen. Heute ist noch die Anlehnung an europäische moderne Stile vorherrschend, aber sie ist mindestens nicht allgemein. Besonders erwähnen wollen wir hier Herbert Kelly, G. E. Beach, Jane Carson, J. F. Hewes, der sich, obwohl ein vollständiger Autodidakt, besonders durch einen Schmuck mit hübschem Schwanenmotiv hervortat, Grace Hazen, eine Dame, die verschiedene kunstgewerbliche Schulen durchgemacht hat und viel Talent in ihrem Beruf entwickelt, ebenso wie Ethel Lloyd in Detroit, die in ihren Arbeiten viel Originalität aufweist und besonders mit einem Halsband mit Aztekenkopf aus Jade vielen Erfolg hatte. Ferner sind zu nennen: M. H. Norton, M. E. Pearson, Mary Pekham, Jessie Preston, Gustav Rogers, Anna Thomas und Harry G. Whitback.

Ein origineller Künstler, der besonders viel in Jade arbeitet, ist Forrest E. Mann. Auch andere Steine, die bisher fast nie für Schmuck benutzt wurden, wie den Ama-



Schmucknadeln von Forrest E. Mann, Grand Rapids (Michigan)


Kreuz in oxydiertem Silber mit Amethysten, von Ethel Lloyd, Detroit

zonenstein oder Labradorit, liebt er zu verwenden. Von ersterem wählt er Stücke in blaugrünen und gelbgrünen Schattierungen, wie sie von Maine bis Kalifornien vorkommen. In Verbindung mit kalifornischen farbigen Perlen verwendet er ihn zu stilisierten Blumen und Blättern. Der Stil seiner Arbeiten erinnert häufig an romanische und gotische Formen. Eine Massigkeit ist seinen Arbeiten eigen, die, ohne schwerfällig zu wirken, Wucht und Kraft verrät; Mann ist aus dem Staate Maine gebürtig und hat im Brooklyner Pratt Institute studiert. Jetzt arbeitet er in Grand Rapids, Michigan, wo er auch eine kunstgewerbliche Schule leitet. Außer für Juwelierarbeiten werden daselbst auch Kurse für kunstgewerbliches Zeichnen, Modellieren und für Keramik abgehalten. Da Mann nicht nur ein „Zufallskünstler“ ist, sondern seine Arbeiten auf guter Schulung und Kenntnis der alten Stile basiert und sein Wissen anderen entsprechend mitzuteilen weiß, eignet er sich zur Pionierarbeit im Kunstgewerbe Amerikas. Gute einfache Juwelierarbeiten hat ferner Florence K. Richmond, eine Schülerin der Normal Art School von Massachusetts geliefert. Von anderen Juwelieren, die jedoch meistens in der Bostoner Arts and Crafts Society ausstellen, sind bemerkenswert: Elisabeth E. Copeland und Horace de Potter. Miss Copeland zeichnet sich durch eigentümliche Farbenharmonien in ihren Emailarbeiten und Halbedelsteinarbeiten aus.

Unter die auffallend interessanten Ausstellungsgegenstände der Newyorker „Society of Craftsmen“ gehört eine hölzerne Truhe, die Anna Belle Kindlund verfertigt hat. Während das Brennen und Malen auf Holz im allgemeinen auf böse Abwege geführt und dem unkünstlerischen Dilletantismus Tür und Tor geöffnet hat, ist es einigen Künstlern doch gelungen, darin Anerkennenswertes zu leisten. Da ist vor allem J. William Fosdick, einer der Gründer der National Society of Craftsmen, der Kompositionen in präraffaelitischer Manier dem spröden Holz entlockt. Ihm zunächst


Braeclet in Silber mit Paracit, von Forrest E. Mann, Grand Rapids (Michigan)

steht Anna Belle Kindlund mit ihren trefflichen Arbeiten. Sie besitzt neben genialen Einfällen anerkennenswerten Farben- und Formensinn, sie war eine angesehene Miniaturmalerin, ehe sie sich dem Kunstgewerbe zuwandte und hat in der Newyorker Art Students League studiert. Ihre Holzschnitzereien und pyrographischen Arbeiten mischt sie mit der Applikation von Metallen, Elfenbein, Juwelen und Muscheln und erzielt dadurch originelle Effekte. Ihr Bildnis, von der Newyorker Malerin Ella Condie Lamb gemalt, „Die Miniaturmalerin" ist diesem Artikel beigegeben. — An Lederarbeiten haben die Ausstellungen auch manches Neue zu Tage gefördert. In Newyork fielen die Arbeiten von Karoline Busch ganz besonders auf. Sie appliziert die Farben schön und erzielt prächtige Wirkungen. Auch die Schwestern Ripley leisten höchst Geschmackvolles in Ledertischdecken und Bucheinbänden mit farbigen und Goldappli-





Halsschmuck, schwarz oxydierte Blumen in Gold gefaßt mit Diamanten im Kreuz, von Grase Hazen

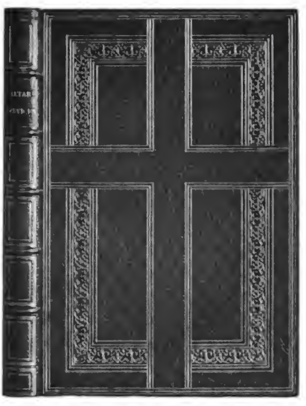
kationen. G. Aldo Randegger hält seine Arbeiten einfach und wirkt durch Tönung der Häute, die er für Decken und Rückenkissen in ihren natürlichen Formen läßt. Er verwendet mehrere harmonisch zusammenstimmende Häute und verziert sie mit einigen Strichen.

In der Bostoner Ausstellung der „Society for Arts and Crafts" fielen ganz besonders die Bucheinbände von Agnes St. John und Mary Crease Sears auf. Diesen beiden Damen, die ihre Studien in Europa zurückgelegt haben, gebührt das Verdienst, die Buchbinderei als Kunsthandwerk hier eingeführt zu haben. Miss Sears hat allerdings kunstgewerbliches Zeichnen auch bei G. Howard Walker in Boston geübt, Agnes St. John aber hat in England unter Cobden Sanderson gelernt. Die beiden jungen Damen trafen dann in Paris



Holztruhe, dekoriert von Anna Belle Kindlund, Newyork

zusammen, wo sie unter der Leitung von M. Dumont weiter arbeiteten. Seit mehreren Jahren haben sie ein Atelier in ihrer Vaterstadt Boston und erfreuen sich bedeutender Aufträge. Sie waren die einzigen Amerikaner, denen in St. Louis auf der Weltausstellung für Bucheinbände goldene Medaillen zu teil wurden. Auch auf allen anderen Ausstellungen fanden ihre Arbeiten hohe Anerkennung. Ihrem Einfluß ist es zu danken, daß die Buchbinderei in den öffentlichen Schulen der Staaten eingeführt wird. Miss St. John und Miss Sears haben eigene Kurse ausgearbeitet, um Lehrer und Lehrerinnen dafür auszubilden. In einigen Städten von Neu-England ist bereits dies neue Fach aufgenommen worden und den letzten Winter hat Miss St. John im Auftrag des Newyorker Schulrats die einleitenden Schritte getroffen, um auch hier solche Kurse einzurichten. Nach und nach soll in dem ganzen großen Netz der Newyorker Schulen die Buchbinderei als bildende, geschmackverbessernde manuelle Fertigkeit eingeführt werden.



Bucheinband von Miss Agnes St. John und Mary Crease Sears, Boston

Noch immer müssen die beiden Damen das Leder aus der Levante und aus England beziehen, da es hier unmöglich scheint, solches Leder zu erhalten, das der kostbaren Arbeit auch die Garantie der Haltbarkeit bietet. Ihre Arbeitsmethode ist die englische, in der Dekoration aber lassen sie sich mehr von Frankreich beeinflussen, denn es ist ihre Ansicht, daß in der Technik des Bindens England obenan stehe, während in Bezug auf die geschmackvolle Ausschmückung Frankreich die leitende Stellung einnehme. Vielfach werden die Bücher an der Innenseite des Einbands reicher ausgeschmückt als an der Außenseite. Das Meisterstück der beiden Damen ist bis jetzt eine Bibel, die sie im Auftrag von R. H. Hinkley in Boston gemeinsam ausgeführt haben. Eine Bordüre von kräftigem Gold begrenzt den äußern Einband von dunkelrotem grobkörnigen Marokkoleder. Die Ecken sind im Ornament mit den Verschlüssen übereinstimmend. Der innere Einband ist von schwarzem Kalbleder mit goldverzierten Ecken. Ein anderer Einband, der den Damen viel Ehre eingebracht hat, ist der eines Exemplares von Frederick Marvins „Flowers of Song", eine aus 1007 Stücken bestehende Ledermosaikarbeit. Die Zeichnung ist Miss Sears Werk, die Ausführung hat Miss St. John besorgt. Die Moderne ist in den



Bowle, Silber mit Goldverzierung, von A. J. Stone



Kirchenlampe in Silber und Messing, von A. J. Stone

Entwürfen noch wenig vertreten. Die Damen halten sich, den hiesigen Wünschen entsprechend, meist an ältere Stilarten. Von den andern Lederarbeiten war das Juwelenkästchen in Treibarbeit von George R. Shaw aus Boston ein sehr beachtenswertes Stück.

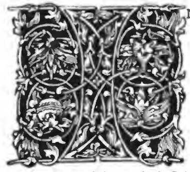
Am reichhaltigsten war in Boston die Abteilung für Silber und Metallwaren. Doch fehlt hier immer noch die Originalität in der Zeichnung. Man bleibt den alten konventionellen Formen treu aus Angst, die Verkaufsmöglichkeiten herabzudrücken, denn der hier herrschende Geschmack ist sehr konservativ. Der enorme Reichtum an Metallen in den Vereinigten Staaten bietet gerade für diese Zweige der Kunstindustrie großartige Möglichkeiten der Entfaltung, doch werden sie leider noch gar nicht genug in künstlerischem Sinn ausgenützt. — A. J. Stone hat schöne Stücke geliefert, aber keine besondere Originalität in der Zeichnung gezeigt. Seine Altarlampe ist von gediegener Einfachheit. Sein Silberservice besticht durch die klassischen Formen. Jane Carson, Elisabeth Copeland, Graze Hazen, Mary Knight, J. Arthur und viele andere haben gute Arbeiten eingesandt, über die aber aus den vorstehend des näheren erläuterten Gründen hier weiter nichts zu sagen ist.

Von besonderem Interesse war die Ausstellung der Korbflechterei. Man bemüht sich seit einigen Jahren, mannigfache Naturprodukte in diese Technik neu einzuführen und in Verbindung mit modernen technischen Vervollkommnungen die Stile der alten Indianer wieder aufleben zu lassen. Die Bostoner Ausstellung, welche die zehnte Jahresausstellung der „Society of Arts and Crafts" war, bewies, daß das amerikanische Kunstgewerbe doch in diesem Dezennium ganz bedeutsame Fortschritte gemacht hat. Man hatte sich zur Dezenniumfeier allerdings besondere Mühe gegeben, die besten Produkte zu vereinigen, aber schließlich läßt sich nicht leugnen, daß sie doch da waren, und überdies darf nicht vergessen werden, daß manche tüchtige Kräfte weggeblieben sind, denn diese Bostoner Ausstellung darf nur von Mitgliedern der Gesellschaft beschickt werden, während in die Newyorker Ausstellungen der National Society of Craftsmen alle guten kunstgewerblichen Arbeiten aufgenommen werden. Es waren an verschiedenen Branchen in Boston vertreten: Korbflechterei, Buchbinderei, Kirchenschmuck,

Glaswaren, Juwelierkunst, Lederarbeit, Metallwaren, Photographie, Keramik, Druckerei und Lithographie, Gravierarbeit, Handschriftenmalerei, Stickerei, Weberei und Holzschnitzerei. Dem schloß sich eine Sammlung älterer kunstgewerblicher Gegenstände an, die leihweise beigestellt wurden aus Privatbesitz. So bot die Ausstellung einen sehr guten Überblick über derzeitige Leistungen und ließ den Eindruck zurück, daß Produktion und guter Geschmack im Zunehmen begriffen sind, wenngleich die Entwicklung echt amerikanischer Ausdrucksweisen, wie sie den Naturprodukten des Landes, seiner Geschichte und den Gewohnheiten seiner Bewohner entsprechen würden, nur vereinzelt auftritt.

Der kommende Frühwinter soll eine große kunstgewerbliche Ausstellung in Newyork bringen. Sie wird in den Räumen des National Arts Clubs abgehalten und von der National Society of Craftsmen ins Leben gerufen werden. Hoffentlich zeigt sie recht viel des Interessanten, von dem ich dann in meinem nächsten Bericht erzählen werde. Jedenfalls wird es die größte kunstgewerbliche Ausstellung sein, die wir noch in unseren Mauern gesehen haben.

NEUE BILDERKALENDER VON LUDWIG HEVESI-WIEN



N Wien erfreuen sich Graphik und Reproduktion einer allbekannten Blüte. Sie haben sich auch die westlichen Kulturzentren erobert und es zu einem namhaften Export gebracht. Paris, London, Amerika lassen massenhaft in Wien arbeiten, und zwar eben auch einige ihrer eigenen Spezialitäten, die dann wohl gar den Eindruck erwecken, als trügen sie so recht das „Cachet" von London, Newyork und so weiter. Gibt es etwa Französischeres als die Menukarte, ohne die man dort überhaupt nicht speist? Oder Englischeres als die bunte Xmas-Graphik und sonstige, an alle heiligen und unheiligen Zeiten geknüpfte Gratulations-Kartographie? Oder etwa Deutscheres als die Künstlerpostkarten, die geradenwegs aus der zeichnerisch-malerischen Kabarettlaune der Simplizissimus-Jugend-Zeit hervorgegangen ist. Der Berliner Ulk, der Wiener Gschnas haben sie immer wieder anders befruchtet, Wien aber ist der Geburtsort dieser fliegendsten aller fliegenden Blätter. Diese flittrig-flattrige Allotrienkunst ist in Wien ein neuer Industriezweig geworden, dessen Ausfuhrfähigkeit sich schon in ganz hübschen Ziffern ausdrückt. Eine neue Form des Veredlungsverkehrs ist ganz von selbst entstanden. Fremde Materialien — Pergamentpapiere, feine geschöpfte Handpapiere aus Holland — werden hier verarbeitet, veredelt und gehen als verfeinerte Artikel wieder dahin, von wannen sie



Flechtarbeiten nach Indianermotiven, Ausstellung der Society of Arts and Crafts, Boston

gekommen. Der dortige Käufer ahnt nicht, daß er sein eigen Gut und Blut zurückkauft, so wenig als der Wiener Käufer von echt Londoner Kalendern und Christmas- oder Private Cards und echt Pariser vignettierten Menukarten, daß er den Wiener Schick für Pariser Chic doppelt bezahlt. Selbst der nach dortiger Vorliebe eingerichtete englische oder französische Text ist meist schon in Wien gedruckt. Die Engländer zum Beispiel legen viel Wert auf den lesbaren Teil, sie wollen ganze Gedichte dabei, aus englischen Klassikern und Nichtklassikern. Die Franzosen sind mehr für das Bildliche, und das bekommen sie aus Wien in unübertroffener Qualität.

Eine Wiener Privatfirma namentlich, M. Munk (Graben 12), hat sich dieses Zweiges bemächtigt und ihn in zwanzigjähriger folgerichtiger Arbeit zum Blühen gebracht. Ihr Verlag beschäftigt sich hauptsächlich mit der Reproduktion von Bildern und künstlerischen Zeichnungen in Stahlstich, Radierung, Heliogravüre, Lichtdruck und Vierfarbendruck (Druckklischees für diesen von Angerer und Göschl, Krampolek und anderen). Der vornehmste Verlagsartikel ist der moderne Bilderkalender, von dem uns in Hinblick auf den Weihnachtsbedarf soeben eine reiche Auswahl vorliegt. Es lohnt schon der Mühe, diesen hübschen Stoff zu sichten und zu werten. Man unterscheidet da, im großen, drei Arten von Kalendern. I. Einen der Firma eigentümlichen Buchkalender mit gewähltem literarischen und künstlerischen Inhalt, zu dem die besten Kräfte herangezogen wurden. Im ersten Jahre war es ein Märchenkalender mit unverwüstlichen Geschichten von Grimm und Andersen, die durch Ludwig Fulda in ein leichtes poetisches Gewand gesteckt waren. Die farbigen Bilder dazu lieferten Lefler und Urban, die auf intimes Zusammenarbeiten so eingerichtet sind. Heinrich Lefler hat in Form und Farbe den rechten Märchengeschmack, eine spielende Lyrik und Phantastik und jene spezifische Zierlichkeit, bei der alles wie von selbst Kostüm wird. Josef Urban aber, der moderne bauzeichnerische Eklektiker, stellt die architektonischen Schauplätze

wie kaum ein zweiter in Wien aus dem Stegreif zusammen. Hierauf folgte ein schmucker Wiener Künstlerkalender mit einem ganzen literarisch-künstlerischen Stab. Die Vierfarbendrucke sind Faksimile nach den Originalen in Öl oder Aquarell reproduziert. Ursprünglich war die Absicht, eine Übersicht sämtlicher jetzt gangbarer Vervielfältigungsverfahren zu geben, doch erwies sich dies als zu umfassend. Auch in beschränkterem Rahmen aber ist etwas Tüchtiges, Ernstzunehmendes entstanden. Ein Heine-Kalender folgte sodann mit zwölf Gedichten Heines, dazu Bildern von Heinrich Comploy, einem der Flottesten unseres graphischen Nachwuchses. Und die Gabe für 1908 ist ein schöner Goethe-Kalender mit zwölf Gedichten und dramatischen Bruchstücken, illustriert von Hans Printz und wiederum Heinrich Comploy. (Die von uns mitgeteilten Bilderproben geben dem Leser einen unmittelbaren Eindruck von der Verdienstlichkeit dieser Kalenderbilder.) II. Einen Vierblattkalender oder Wandkalender. Jedem Blatt sind drei Monate aufgedruckt, in der Mitte aber ein Bild, meist Heliogravüre, in verschiedenen Tönen oder Faksimilegravüre, die einfache Tonheliogravüre hand-



Buchkalender mit 12 Jagdbildern nach Originalzeichnungen von Prof. F. Specht

Vierblatt-Wandkalender nach Originalaquarellen von Hans Prints

koloriert in zarten Farben. Der Darstellungskreis ist sehr weit; Landschaften und Genrebilder, meist mit Bezug auf die vier Jahreszeiten, dann weibliche Köpfe, die als Wandschmuck dienen mögen, anderes für Sportliebhaber: Jagd-, Reit- und Autlerszenen. „Wer vieles bringt", und so weiter. III. Einen Buchkalender, hauptsächlich für Vormerkungen und Eintragungen bestimmt, innen nur zartes Ornament, außen immer ein entsprechendes Bild.

Überhaupt ist schon die äußere Erscheinung immer originell und in einer gewissen dezenten Weise doch packend. Einige bedeutende Künstler des Auslands geben ihr Talent dazu. So die Engländer: Cecil Aldin, der hervorragende Sportkarikaturist und Hundehumorist, George Wright, der für den besten englischen Sportmaler gilt, und Tom Mostyn, der Figurale und Landschaftliche. Dann die Amerikaner: Miss Alice Betts, die das Genre im Biederstil mit vieler Putzigkeit pflegt (unter anderem ein Kalender aus der Rokokozeit) und John Underwood mit seinen figuralen American Girls, aus der Ch. D. Gibsonschen Verwandtschaft, und anderen hochmodernen Lebensbildern. In Paris ist Professor Rossi tätig, dessen Köpfe, Figuren und Szenen durch alle Moden bis ins Empire herauf gehen. Unter den Wiener Künstlern ist es besonders Raimund von Wychera, der sich mit vielem Talent dem angelsächsischen Geschmack anpaßt; seine zarten Gesichtchen und englisch stilisierten Figürchen werden drüben sehr gewürdigt. Aber auch Eduard Veit und H. A. Schram, deren Talent so zum Märchenmäßigen neigt, dann Professor Rößler, der sich auf Kindlichkeiten und Weiblichkeiten versteht, und als Landschafter Adolf Kaufmann stellen ihren Mann.

Der internationale Charakter, den der Vertrieb angenommen, bringt es mit sich, daß die nämlichen Sachen mit Texten in verschiedenen Sprachen ausgegeben werden. In Paris besteht sogar schon seit fünfzehn Jahren ein eigenes Verkaufshaus der Firma. Andere Staaten werden regelmäßig bereist;



Vierblatt-Wandkalender nach den Originalsportbildern von Carl Reichert

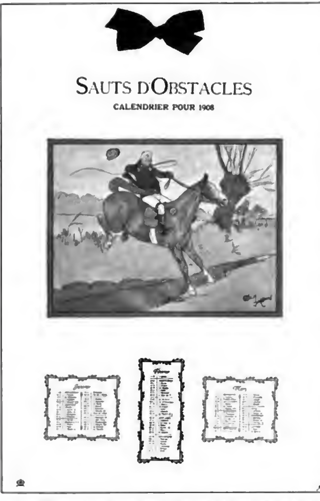
auch Rußland, Italien und so fort. Und im Anschluß daran hat die Postkartenindustrie einen ungeahnten Aufschwung genommen. Die Munkschen Künstlerpostkarten, in ein- oder mehrfarbigem Lichtdruck, Kupferdruck und Chromolithographie sind heute allgegenwärtig. Sie werden namentlich viel als Gelegenheitskarten verwendet und erhalten entsprechende Glückwünsche. Also ein sauberes, modernes Viennensiengewerbe, das man sich schon gefallen lassen kann.

KLEINE NACHRICHTEN

KATALOG DES GRAPHISCHEN WERKES FRANCESCO DE GOYAS*. Goyas faszinierende Größe wurde zuerst in Frankreich erkannt. Die Voraussetzungen, die die moderne Kunst entstehen ließen, bildeten auch die Vorbedingungen seiner Wiedererweckung, und zwar sowohl als Problem der Forschung, wie auch als lebendige Kraft innerhalb der neuen Kunst. Neben Spanien selbst hat Frankreich auch am meisten zur Kenntnis des Graphikers Goya beigetragen und seinen Rang unter den Sternen erster Größe festgelegt. Es entspricht durchaus der Logik der geschichtlichen Entwicklung, daß das beste neuere Buch über Goya von einem Deutschen, Valerian von Loga in Berlin, geschrieben wurde, der uns damit das beste und besonnenste überhaupt geschenkt hat. Folgt ihm nun ein Spezialwerk über die Graphik Goyas auf dem Fuße nach, so kann man wahrhaftig von einem erfüllten Bedürfnis reden. Denn Loga selbst hatte im Rahmen seines Werkes auf eine erschöpfende Behandlung der graphischen Arbeiten verzichten zu können geglaubt.

* Julius Hofmann, Francesco de Goya. Katalog seines graphischen Werkes. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 4°. Wien 1907. Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Die vorhandene ältere Literatur aber in spanischer, französischer und englischer Sprache rief vornehmlich nach einer kritischen Überprüfung und Ergänzung. Der deutsche Sammler endlich, dem Goya bei dem überaus seltenen Vorkommen seiner Gemälde hauptsächlich als der geniale Radierer vor Augen steht, verlangt dem so verwirrend verschiedenwertigen Material gegenüber, das ihm der Markt bietet, dringend nach Orientierung durch einen verläßlichen Führer. So war denn der Boden für das Erscheinen eines neuen Goya-Katalogs und gerade eines deutschen Goya-Katalogs nach allen Seiten hin auf das glücklichste vorbereitet.



Vierblatt-Wandkalender nach den Originalsportbildern von Cecil Aldin

Er ist in vornehmer, des Gegenstands würdiger Form ins Leben getreten, ein Amateurbuch, gleich gediegen in Druckausstattung und Abbildungen wie ernst und fördernd in seinem Inhalt. Der Verfasser, kein Berufsmann in engerem Sinne, entstammt dem Kreise der Sammler, der Amateurs. Seine an vorzüglichen Stücken aus allen Perioden und Schulen reiche graphische Sammlung schließt als ihr Kleinod eine große Zahl auserlesener und seltener Goyascher Drucke ein, wie sie im Privatbesitz kaum wieder zusammen vorkommen dürften. Leidenschaftliche Freude des Sammelns führte mit innerer Nötigung zu immer intensiverer Beschäftigung mit diesen kostbaren Werken, aus der sich endlich fast wie von selbst das große Katalogwerk ergab, als ein Werk also des echten Dilettantismus mit allen Vorzügen, aber ohne die bösen Seiten eines solchen, der Oberflächlichkeit, der Kritiklosigkeit. Nichts liegt ihm ferner als subjektive Gefühlsergüsse und unnütze Schwärmerei. Mit geschultem Tatsachensinn — der Verfasser ist Arzt von Beruf — tritt er an die Werke heran und untersucht, das gegenständliche und künstlerische Interesse mit Bewußtsein zurückdämmend, lediglich das unmittelbar Vorliegende, das Papier, den Druck, alle Indizien der Technik. Und mit demselben scharfen Blick bahnt er sich den Weg durch die in der Literatur, die er genau kennt, zum Ausdruck gelangten Meinungen. So kann es nicht fehlen, daß ihm Ergebnisse auf allen Seiten zufließen.

Echt wissenschaftlich ist auch die klare Abgrenzung des Stoffes. Der Verfasser will nur eines, die „chalkographische" Beschreibung der Werke Goyas also gerade das, was bisher noch nicht befriedigend geschehen und was doch so wichtige theoretische und praktische Interessen berührt. Daß er aber in der Zurückhaltung allzu weit gegangen ist, daß er seine Aufgabe allzu eng umgrenzt hat, darin liegt ein erster Einwand, der gegen das Buch zu erheben ist, ein Einwand, der freilich nicht seine gerade auf diesem Gebiet so ergebnisreiche Arbeit trifft als vielmehr die Anlage der Publikation, das Mißverhältnis zwischen ihrer Form und ihrem Inhalt. Ein abgeschlossenes Katalogwerk, zumal von dem Umfang und der gewichtigen Form wie das vorliegende, sollte doch, denkt man, die Tendenz haben, alle früheren Kataloge, auf deren Schultern es steht, überflüssig zu machen. Nicht so der Hofmannsche. Er verzichtet — abgesehen von den 21 Blättern der „Proverbios"-Folge — auf einen wesentlichen Bestandteil jedes Katalogs, auf die Beschreibung der Blätter, und begnügt sich mit der Angabe der gerade bei Goya oft so schwer verständlichen Unterschriften. So wird man auch fortan neben seinem Buch der Arbeit von Lefort und, da Beschreibungen der „Desastres" nur in Lafonds und Viñazas Werken enthalten sind, auch eines dieser Kataloge nicht entraten können, sobald es sich zum Beispiel um die Identifizierung eines Einzelblattes, das der Unterschrift entbehrt, etwa eines Probedruckes, handelt. Die korrekte und erschöpfende Beschreibung eines Kunstwerks ist keine leichte, bei Goya aber eine ganz besonders schwierige Arbeit,* jedenfalls aber eine Arbeit, deren sich der Katalogverfasser nicht entschlagen darf. Freilich hätten hier die oft so überraschend glücklichen und lebendigen Beschreibungen, die Lefort von der Mehrzahl der Blätter gibt, eine gute Grundlage gegeben. Mit einer energisch überprüften Übersetzung der Lefortschen Texte wäre dem Katalogwerk dieser wichtige Bestandteil erhalten gewesen.



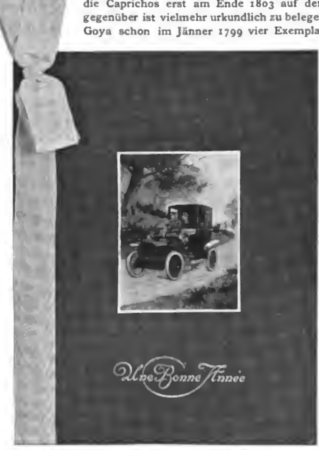
Vierblatt-Wandkalender nach Originalgemälden von Anna Whelan Betts

* Von den „Proverbios" gibt Hofmann, wie erwähnt, Beschreibungen, darunter freilich auch einige (Nr. 2, 3, 9, 11, 16, 17), die nicht einwandfrei gelungen sind.

Meines Erachtens hätten sogar die interpretierenden Bemerkungen Goyas selbst, die Lefort zu den einzelnen Blättern der „Caprichos" abdruckt, unbedenklich wiederholt werden können.

Die größte und zugleich ergebnisreichste Mühe gibt sich der Verfasser mit der genauen Beschreibung und bibliographischen Feststellung der verschiedenen Ausgaben, die zuvor noch niemals so scharf gesondert worden waren. Unter den Einleitungen möchte ich die zu den „Proverbios" als besonders glücklich und überzeugend hervorheben. Welches Resultat auch eine sachliche Nachprüfung aller einzelnen Aufstellungen haben wird, jedenfalls ist eine Fülle von interessanten Beobachtungen geboten, aus denen jede weitere Forschung Nutzen ziehen wird. An dieser Stelle sollen nur ein paar Fragen herausgegriffen werden, die sich auf die „Caprichos" beziehen, da sie zum Teil auch prinzipieller Art sind und die Anlage des Katalogs überhaupt zu kennzeichnen und Material zu seiner Beurteilung darzubieten geeignet sind.

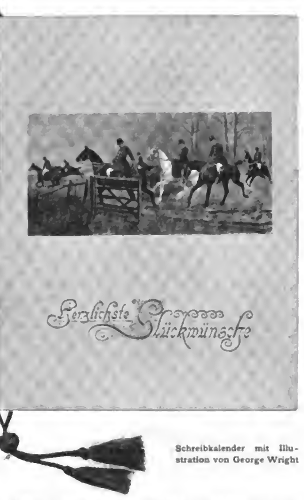
Die Erörterungen, die Hofmann den beiden ersten Auflagen der „Caprichos" widmete, können nicht jeden Zweifel lösen. Die Datierung der ersten Ausgabe auf 1803 gründet sich darauf, daß in diesem Jahre wie urkundlich zu erweisen, von Goya die Platten zusammen mit 240 ausgedruckten Exemplaren der königlichen Chalkographie gegen Bezahlung übergeben wurden. „Sicher ist", sagt der Verfasser, „daß die Caprichos erst am Ende 1803 auf den Markt gebracht wurden." Dem gegenüber ist vielmehr urkundlich zu belegen, wie ja auch Hofmann weiß, daß Goya schon im Jänner 1799 vier Exemplare der Folge an den Herzog von Osuna verkauft hat. Ob schon damals alle 240 Exemplare ausgedruckt waren, die Goya 1803 auslieferte, wissen wir nicht; gleichviel, das Datum der ersten Ausgabe heißt jedenfalls nicht 1803, sondern „vor 1799".



Schreibkalender mit Illustration nach George Wright

Daß schon im Jahre 1806/07 eine zweite Ausgabe von der königlichen Chalkographie veranstaltet wurde, übernimmt Hofmann mit andern Goya-Biographen einer Mitteilung Cardereras aus dem Jahre 1863, deren Quelle leider von diesem Autor nicht genannt wird. Es ist gewiß Hofmann darin zuzustimmen, daß Cardereras Angaben kaum aus der Luft gegriffen sind. Aber wichtig wäre es, untrügliche Merkmale festzustellen, wodurch sich diese Drucke von den ersten, die von Goya selbst herrühren, unterschieden. Hofmann glaubt in einigen ihm zu Gesicht gekommenen Exemplaren, die auf Papier von derselben Art, aber von „minderer Qualität" im Druck „manchmal ausgezeichnet, manchmal minder gut"

Typen dieser zweiten Ausgabe erkennen zu dürfen. Ich möchte mich nicht getrauen, auf Grund dieser allgemeinen Angaben Exemplare der einen oder andern Ausgabe zuzuweisen. Leichter, sogar sehr leicht würde dies fallen, wenn Hofmann (und Lefort) Recht hätten, daß alle Exemplare der ersten Ausgabe in einem bräunlichen Ton „rougeâtre", die der zweiten Ausgabe in schwarzer Farbe gedruckt wären. Aber konstatiert nicht Hofmann selbst das Vorkommen von Exemplaren, in denen Drucke in beiden Farben gemischt sind, und gibt es nicht auch von der ersten, unter den Augen Goyas hergestellten Ausgabe der „Tauromaquia" sowohl schwarze als bräunliche Drucke? Die Wiener Hofbibliothek besitzt ein Exemplar, das, wie gleich ausgeführt werden soll, zweifellos zu den allerfrühesten Drucken gehört. Die Druckfarbe ist bei der Mehrzahl seiner Tafeln nicht eigentlich als „rougeâtre", sondern eher „mit einem Stich ins Gelbliche, Goldige" zu bezeichnen. Daß dieses Exemplar einer ganz frühen, auch der Hofmannschen „ersten Ausgabe" noch vorausgehenden Abdruckgattung angehört, läßt sich aus gewissen Varianten belegen, die in den Unterschriften zweier Blätter auffallen. Bei Blatt III lautet die Schrift: „Que biene el Coco", später aber (und so auch schon in den mir bekannten Exemplaren der „ersten" Ausgabe, zum Beispiel im Britischen Museum, im Berliner Kupferstichkabinett): „Que viene el Coco". Ebenso bei Blatt IV im Exemplar der Hofbibliothek: „El de la royona", sonst stets: „El de la rollona". Daß die Fassung des Exemplars der Hofbibliothek die ursprüngliche war, ergibt sich daraus, daß man in andern Exemplaren sowohl der „ersten" als irgend einer spätern Ausgabe bei scharfem Zusehen ganz unverkennbar die Spuren des auf der Platte getilgten „b" und „y" noch erkennen kann. Wie also steht die Sache? Welcher Ausgabe gehört der Wiener Druck an? Welcher Ausgabe die bisher der „ersten" Ausgabe zugeschriebenen Exemplare? Diese Fragen werden natürlich hier nicht gestellt, um auch sofort beantwortet zu werden, sondern nur um zu beweisen, daß den Aufstellungen bei Hofmann in diesem Falle noch keine Endgültigkeit zukommt.



Schreibkalender mit Illustration von George Wright

Eine die Geduld und den Blick der Verfasser von Kupferstichkatalogen am meisten in Anspruch nehmende Arbeit ist die Bestimmung der „Etats". Bei Goyas Caprichos liegt dieses Geschäft verhältnismäßig einfach. Es sind fast nur Veränderungen äußerlicher Art, die an der Platte zu beobachten sind; zumeist handelt es sich lediglich um die Hinzufügung

von Schrift und Nummer. In einigen Fällen aber konstatiert der Hofmannsche Katalog doch auch Veränderungen, Überarbeitungen von der Hand des Künstlers (Nr. 13, 28, 31). Bei sorgfältiger Vergleichung einer größeren Anzahl von Drucken würden sich vielleicht noch mehrere solche Fälle ergeben, vermutlich wird sich auch die Zahl der Probedrucke noch vermehren. Voraussetzung zur Auffindung derartiger Unterschiede wäre eine exakte Beschreibung der im vollendeten Etat erkennbaren Arbeitstechnik. Hofmann gibt in dieser Beziehung mehr als seine Vorgänger, doch nicht überall Erschöpfendes. So müßte, nachdem in einem Fall die Arbeit des Polierstahls als etatsbildend erkannt wurde (28), seine Mitwirkung überall, wo sie sich findet mit einem Worte angedeutet werden (zum Beispiel auf Blatt 6, 12, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 48, 49, 50 und vielen andern). Ferner scheint mir, daß der Stichel öfters als Hofmann annimmt, von Goya angewendet wurde, um tiefen Schatten Kraft und Zusammenhalt zu geben (zum Beispiel 12, 16, 17 und andere mehr).* Eine vollständige Beschreibung würde endlich auch der Angabe nicht entbehren dürfen, in wie viel Tonstufen die Aquatinta auf jedem Blatt verwendet wurde. In der Regel lassen sich zwei Ätzungen erkennen, vereinzelt findet sich ein einziger, entweder sehr zarter (zum Beispiel 7, 34) oder auch mittlerer Ton (zum Beispiel 19), mehrere Male sind deutlich drei Tonstufen zu unterscheiden (zum Beispiel 29, 34, 41).**

Die letzteren Angaben scheinen mir auch aus einem andern praktisch sehr wichtigen Grund in einem abschließenden Goya-Katalog wünschenswert zu sein.

Waren Veränderungen an den Goyaschen Platten, die von der Hand des Künstlers stammen, als selten und unerheblich zu konstatieren, so erweisen sich die Veränderungen, die ungewollt durch die Technik des Abdrucks hervorgerufen werden, leider um so einschneidender. Die zarteren Aquatintatöne halten der Druckerpresse nicht lange stand, die Tonstufen verlieren nach nicht allzu vielen Abdrucken ihre Harmonie, die feinsten Töne verschwinden gänzlich, die Beziehungen der Töne untereinander verändern sich, der künstlerische Eindruck ist wesentlich irritiert. Daher ist für die Beurteilung eines Goyaschen Druckes die Feststellung der Abdruckgattung, der er angehört, von ausschlaggebender Wichtigkeit. Hoffmann gibt in dieser Richtung für die ganzen Serienausgaben wohl gute Charakteristiken, oft auch bei den einzelnen Blättern aufklärende Bemerkungen über den jeweiligen Zustand der Platte, doch systematisch und einheitlich ist die Beschreibung nicht durchgeführt. Und gerade sie wäre für den Sammler von der größten Bedeutung. Man muß schon heute mit der Aussicht rechnen, daß vollständige Folgen in guten alten Abdrucken sehr selten und sehr kostspielig werden, so daß mancher Sammler und manche Sammlung (wie es schon jetzt der Fall ist) sich damit begnügen muß, einige Blätter in alten Drucken (und daneben vielleicht die ganze Folge in einer späten, billigen Ausgabe) zu erwerben, ein Verfahren, das zu sehr im Interesse der Händler liegt, als daß sie es nicht durch Zerteilung alter Folgen gerne unterstützen würden. Für solche Fälle wäre es von großem Wert, einen klaren Maßstab für die Druckqualität des einzelnen Blattes in den verschiedenen Ausgaben zu besitzen. Es dürfte nicht schwer sein, überall ein charakteristisches Moment in ein paar Worten festzuhalten, besonders wenn sich diese Bemerkungen auf die schon besprochene, bei Hofmann leider vermißte exakte Beschreibung der Darstellung und erschöpfende Angaben über die Technik stützen könnten. Ich wähle ein beliebiges Beispiel. Bei Blatt 32 beschreibt Hofmann die Unterschiede der Auflagen folgendermaßen: „3. Ausgabe: Aquatinta im Grunde fleckig, 4. Ausgabe: Noch fleckiger, mit Ton. 5. Ausgabe: Vollständig verbraucht, sehr schlecht.“ Ich fürchte, daß eine solche, in lauter Relationen gehaltene Beschreibung dem, der nur eine Ausgabe vor sich hat, nicht weiter helfen wird. Vielleicht wäre ihm mit folgendem mehr gedient: 1. (2.) Ausgabe: Aquatinta in zwei Tönen, nur ganz leichte Spuren von Polierarbeit. Links Türspalte grell weiß,

* Auf Blatt 38 ist die Mitwirkung der kalten Nadel nachgetragen.

** In den meisten Fällen wird ein dritter Ton durch Aufhellen der Aquatinta mittels des Polierstahls erreicht. Diese Arbeiten, die in den frühesten Drucken oft wenig bemerklich sind, verursachen das häßliche, fleckige und streifige Aussehen der späten Abdrucke.

darüber schwacher Lichtstreifen, nach rechts oben keine Verstärkung des Tones zu bemerken. 3. Ausgabe: Rechts oben tritt dunkle Stelle als Viertelkreis hervor. 4. Ausgabe: Stelle über Türspalte sehr hell. 5. Ausgabe: Fleckig, mit Ausnahme der Türfläche links. Türspalte tritt zurück, dagegen leuchtet Streifen darüber grell hervor. Oder Blatt 68: 1. (2.) Ausgabe. Ein gleichmäßiger Aquatintaton, der nur die junge Hexe und Kopf und Oberkörper der alten frei läßt. 3. Ausgabe: Dunkler Druckton bedeckt auch diese Stellen, so daß sie sich kaum vom Grund unterscheiden. 4. Ausgabe: Weniger Ton, die bezeichneten Stellen durch Wischen wieder heller. 5. Ausgabe: Aquatintaton größtenteils verschwunden.

Gegen diese Forderung einer eingehenden Ausgabenbeschreibung könnte eingewendet werden, daß die Veränderungen der Platte ja nicht sprungweise von Auflage zu Auflage, sondern allmählich erfolgen, so daß also zwei Drucke einer Auflage weiter voneinander abstehen könnten als etwa der letzte Druck der einen Ausgabe und der erste Druck der folgenden. Tatsächlich scheint sich die Sache aber doch anders zu verhalten. Die Auflagen, deren Druckzahl wohl früher keine allzu große war, erfolgten in zumeist großen Abständen. Es waren jedesmal andere Drucker am Werke, es herrschten andere Druckprinzipien, andere Geschmacksrichtungen, so daß in Wahrheit jede Auflage doch im ganzen einen feststehenden Typus mit Variationen darzustellen scheint.

Alle die Bemerkungen und Wünsche haben keinen anderen Zweck, als darauf hinzuweisen, daß auch der neue Goya-Katalog noch nicht das abschließende Werk bedeutet, eine Erkenntnis, die niemand klarer sein wird als dem Verfasser selbst. Ein beträchtlicher Schritt vorwärts ist jedenfalls mit diesem Buch getan. Es wird gewiß wie ein ausgeworfenes Fangnetz eine Menge neuer Goya-Schätze ans Licht bringen. Möge es dem Verfasser vergönnt sein, die Früchte der Anregung und Belebung, die seinem Werke verdankt werden, selbst einzuheimsen und in einer, zweifellos in absehbarer Zeit notwendigen, neuen Auflage zu einem schönen, für unsere Zeit gültigen Abschluß zu bringen. Friedrich Dörnhöffer

PREISAUSSCHREIBUNG. Der Klub der Industriellen für Wohnungseinrichtung in Wien veranstaltet anläßlich des 60jährigen Regierungsjubiläums Seiner Majestät des Kaisers eine Ausstellung für gesamte Wohnungseinrichtung während der Monate September und Oktober 1908 in den Sälen der k. k. Gartenbaugesellschaft, Wien, I., Parkring 12. Der Ausschuß hat beschlossen, zur Erlangung von entsprechenden Entwürfen zu dieser Festausstellung eine Wettbewerbausschreibung zu veranlassen, an der sich in Wien ansässige Künstler, Studierende sowie Kunstgewerbetreibende beteiligen können. In dieser Ausstellung sollen alle zur Wohnungseinrichtung gehörenden Gegenstände in einzelnen kleineren und größeren Gruppen sowie in vollständigen — auch aneinanderschließenden — Wohnräumen zur Schaustellung gelangen können und ist für eine entsprechende Einteilung nach dem vorliegenden Grundplane der Säle Vorsorge zu treffen. Die Entwürfe sollen ein geschmackvolles Gesamtbild der Ausstellungsanordnung veranschaulichen. Alle nötigen Einzelansichten sowie Seitenansichten, Quer- und Längsschnitte sind in $^1/_{10}$ Naturgröße, die Einteilungsart des Grundplanes im Maßstabe von 1 : 100 auszuführen. Die äußerste Frist zur Ablieferung der Entwürfe ist für den 15. Jänner 1908, 12 Uhr mittags, festgesetzt. Es sind drei Preise bestimmt, und zwar: I. Preis 300 Kronen, II. Preis 200 Kronen, III. Preis 100 Kronen. Grundpläne im Maßstabe von 1 : 100 sind in der Klubkanzlei, V/$_2$, Brandmayergasse 4, III. Stock, Tür 14, täglich von 2 bis 4 Uhr nachmittags zu haben und werden daselbst in dieser Zeit auch alle gewünschten Auskünfte erteilt.

FRANKFURTER KALENDER 1908. Der im Verlage von Moritz Diesterweg in Frankfurt am Main erscheinende „Frankfurter Kalender für 1908“, enthält neben hübschen, von Fritz Boehle in kräftiger Holzschnittmanier gezeichneten Monatsbildern einen mit zwölf Abbildungen illustrierten Aufsatz von Otto Lauffer über die Freifiguren Unserer lieben Frau in Frankfurt am Main, auf welchen wir unsere Leser besonders hinweisen wollen.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

NEU AUSGESTELLT: Arbeiten in Metall, Email und Miniaturenmalerei (zum größten Teile religiösen Charakters), ausgeführt von Baronin Vogelsang, ferner die Ehrengeschenke (Pokale, Aufsätze, gestickte Fahnenbänder etc.), welche der Wiener Männergesangverein aus Amerika mitgebracht hat (im Säulenhofe).

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat November von 3662, die Bibliothek von 1887 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

DICK, H. Mr. Arthur Morrison's Collection of Chinese and Japanese Printings. (The Connoisseur, Okt.)

DIRCKS, R. Mr. E. Reg. Frampton. (The Art Journal, Okt.)

FRIMMEL, Th. v. Ein allegorisches Bild von Matthäus Gundelach. (Frimmels Blätter für Gemäldekunde, IV, 1.)

— Verstackte Bilder im Thomaskirchlein bei Villach. (Frimmels Blätter für Gemäldekunde, IV, 1.)

— Friedrich Gauermann. (Frimmels Blätter für Gemäldekunde, IV, 1.)

GRAUL, R. Die persischen und indischen Miniaturen der Sammlung Walther Schulz. (Zeitschrift für bildende Kunst, Okt.)

HEVESI, L. Gustav Klimt und die Malmosaik. (Kunstchronik, N. F. XVIII, 33.)

KÜHN, Paul. Max Klinger. Mit 1 Lichtdr.-Taf. und 104 Abb. VIII, 495 S. Lex. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Mk. 18.—.

LEFÈVRE, L. E. Peintures décoratives du temps de Jean de Berry dans l'église Notre-Dame d'Etampes. Versailles, impr. Aubert. In-8. 8 p.

MESNIL, J. Het Getijhoek van den Hertog van Berry te Chantilly. (Onze Kunst, Sept.)

OSBORN, M. Ein satirisches Skizzenalbum aus Anselm Feuerbachs Nachlaß. (Zeitschrift für bildende Kunst, Okt.)

SCHMARSOW. Die Biblia Pauperum Weigel-Felix und der Maler Konrad Witz. (Zeitschrift für christliche Kunst, XX, 5.)

STEUER, Paul. Malereien für Flächenschablone und Pinseldruckmanier in modernem und Biedermeier-Stil. 60 farb. Taf. mit 5 S. Text. Fol. Berlin, O. Baumgärtel. Mk. 45.—.

VOSS Herm., Der Ursprung des Donaustils. Ein Stück Entwicklungsgeschichte deutscher Malerei. Mit 30 Abb. auf 16 Taf. und im Text 233 S. (Kunstgeschichtliche Monographien) VII. Lex. 8°. Leipzig, K. W. Hiersemann. Mk. 18.—

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

BRIEUVRES, Mme. M. de. La Tapisserie. Histoire de la Tapisserie à travers les âges et les pays. Paris, Garnier frères (S. M.) Petit in-8, VIII-168 p. avec modèles et dessins de Mme. M. Songy.

GREVEN, Jos. Die Mitra des Jakob von Vitry und ihre Herkunft. (Zeitschrift für christliche Kunst, XX, 7.)

JAUMANN, A. Stickereien von Margarete v. Brauchitsch. (Tapisserie- und Stickereizeitung, VIII, 1.)

JOURDAIN, M. Mechlin and Antwerp Lace. (The Connoisseur, Okt.)

LAVILLATTE, H. de. Les Tapisseries de la Dame à la Licorne (Chateau de Boussac; Mussée de Cluny). Paris, Emile-Paul. In-8, 35 p. avec grav.

SACHS, H. Moderne Buntpapiere und ihre Verwendung. (Archiv für Buchgewerbe, Sept.)

SAINT-AUBIN. Die Kunst des Stickarbeiters. (Tapisserie- und Stickereizeitung, VIII, 1.)

SCHMIDT, J. et A. WAGNER. Manuel alphabétique de l'industrie du cuir. Traduit de l'allemand par R. Coulon. Paris, Dunod et Tinat. Grand in-8, 342 p. avec 131 fig. Frcs. 25.—.

SCHULZE, O. Neue Stickereien von Margarete v. Brauchitsch. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

VERNEUIL, M. P. Brodeuses Écossaises. (Art et Décoration, Okt.)

Vorlagen, Neue farbige, für die Textilindustrie. 24 Taf. Fol. Plauen, Ch. Stoll. Mk. 10.—.

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

CHEVASSUS, A. Vignettes typographiques. Etienne Kahn. (L'Art décoratif, Sept.)

DIEZ, H. Das Buch im Privathause. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

DODGSON, C. The Portrait of Franz Burchard. (The Burlington Magazine, Okt.)

ENSCHEDÉ, J. W. Logica in boekdruk. Voordracht gehouden in het museum Plantin-Moretus te Antwerpen den 2en Oct. 1904. (Mededeelingen over Boekkunst. III.) Amsterdam, Ipenbnur & van Seldam. 6en 30 blz. m. afb. in d. tekst. Gr. 8°. fl. —.90.

HIND, A. M. Two unpublished Plates of the Series of six „Knots" engraved after Designs by Leonardo da Vinci. (The Burlington Magazine, Okt.)

KLINGER, Max. Sein radiertes Werk. Verzeichnis der graphischen Arbeiten von Max Klinger, ausgestellt zur Feier seines 50. Geburtstages. 32 S. mit Abb. und 1 Bildnis. 8°. Berlin, Amsler & Ruthardt. Mk. 1.—.

KOEGLER, H. Ergänzungen zum Holzschnittwerk des Hans und Ambrosius Holbein. (Jahrbuch der königlich Preußischen Kunstsammlungen, Beiheft zum XXVIII. Band.)

KRISTELLER, P. Marcantons Beziehungen zu Raffael. (Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, XXVIII, 4.)

LÖFFLER, Kl. Das Schrift- und Buchwesen der Brüder vom gemeinsamen Leben. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Okt.)

LOGA, Valerian v. Goyas seltene Radierungen und Lithographien. 44 getreue Nachbildungen in Kupfer- und Lichtdruck der Reichsdruckerei. 32 Taf. mit IV, 12 S. Text, Fol. Berlin, G. Grote. Mk. 80.—.

M. Die Stuttgarter Plakatkonkurrenz. (Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins. Stuttgart, 1906/07, 3.)

MICHEL, W. Der Geschmack des Publikums. (Innendekoration, Okt.)

PHILLIPS, M. Irish Notes. (The Connoisseur, Okt.)

QUITTE, J. Buchdruckertum in Indien. (Graphische Revue Österreich-Ungarns, Sept.)

RUSZ, R. Kombinationsraster. (Graphische Revue Österreich-Ungarns, Okt.)

SCHEFFLER, K. Menzel als Illustrator. (Kunst und Künstler, Okt.)

SENF, E. B. Das Kunst-Reklameplakat. (Graphische Revue Österreich-Ungarns, Sept.)

SINGER, N. W. Die Kleinmeister. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Okt.)

STALEY, E. The Playe of Cheese. (The Connoisseur, Nov.)

ULRICH, D. Eine bisher unbekannte Radierung Goethes. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Okt.)

VI. GLAS. KERAMIK

BRUECKNER, A. Athenische Hochzeitsgeschenke. (Mitteilungen des kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Athen, Abteilung, XXXII, 1.)

GANZ A. Die Fabrikation glasierter Dachziegel. (Internationales Zentralblatt für Baukeramik und Glasindustrie, 702.)

HEINTZE. Erfindung und Verwendung des Porzellans. (Sprechsaal, 40.)

LOEBÉR, J. A. Brouwer's Aardewerk. (Onze Kunst, Sept.)

PAZAUREK, G. E. Corriger la Fortune. (Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins, Stuttgart, 1906/7, 3.)

ROCHE, P. Poteries rustiques. La Collection W. Frogier. (L'Art décoratif, Sept.)

SELCH, E. Zum Schutze der Kunstgläser. (Sprechsaal, 44; und Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn, 1907, 9.)

S. L. Über die Fayence-Industrie im Altertum. (Sprechsaal, 44; nach von Bissing in den „Mitteilungen zur Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften".)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

GRAEF, Max. Moderne Möbel. Ausgewählte Vorlagen für die Ausstattung von Wohnräumen im Stile der Neuzeit. Zweite gänzlich neubearbeitete Auflage. 26 Foliotaf. 8 Taf. mit Werkstattzeichnungen und erklärendem Text. 8 S. Leipzig, B. F. Voigt. Mk. 7.50.

HUBER, Ant. Moderne Haus- und Zimmertüren. Entwürfe zur Ausführung in Holz. 24 Lichtdr.-Taf. Fol. Berlin, B. Heßling. Mk. 18.—.

OSBORN, M. Moderne Schiffskunst. (Kunstgewerbeblatt, Sept.)

PAULI, G. Die Einrichtung eines Schnelldampfers („Kronprinzessin Cecilie"). (Kunst und Künstler, Okt.)

SCHAEFER, K. Die moderne Raumkunst im Dienste des Norddeutschen Lloyd. (Innendekoration, Okt.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

BEHN, Frdr. Die ficononische Cister. Archäologische Studie. Mit 2 Taf. in Autotypie. 80 S. 8°, Leipzig, B. G. Teubner. Mk. 3.—.

HERRMANN, R. Zur Geschichte der Metallfärbung mit besonderer Berücksichtigung der Bronze. (Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums, 1907, 6/7.)

JACOBSON, Edw. en J. H. van HASSELT. De gongfabrikatie te Semorang (Nederlandsche en Duitsche tekst). (Publikatie uit 's rijks ethnographisch museum. Serie II, no. 15). Leiden, E. J. Brill. 8 en 64 blz. en 12 pltm. lichtdr., en 12 afb. i. d. tekst. Fol. fl. 10.—.

SCHMIDT, P. F. Berliner Gitter. (Berliner Architekturwelt, X, 7.)

SCHNÜTGEN, A. Kupfervergoldetes Krankenversehgefäß aus 1499. (Zeitschrift für christliche Kunst. XX, 7.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

AMELUNG, W. Zum Silberbecher Corsini. (Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Röm. Abteilung. 1906, 3.)

BRAUN, Jos. Eine Monstranz Cölner Herkunft in der ehemaligen Jesuitenkirche zu Hildesheim. (Zeitschrift für christliche Kunst, XX, 7.)

CROPPER, A. E. Some Notes on Three Classes or Types of Rings. (The Connoisseur, Nov.)

Les Fables de La Fontaine, Orfèvrées par Falize. (Les Arts, Sept.)

JAUMANN, A. Goldschmied Emil Lettré - Berlin. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

PHILLIPS, Cl. Two Limoges Plaques and the Maître de Moulins. (The Burlington Magazine, Okt.)

SMITH, G. O. Silver Nutmeg Graters or Spice Boxes. (The Connoisseur, Nov.)

STRANGE, E. F. A London Silversmith of the 18th Century. (The Connoisseur, Okt.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

GEFFROY, G. Les Musées d'Europe. La Hollande. (Amsterdam; Alkmaar; Haarlem; Leyde; La Haye; Rotterdam; Dordrecht; Utrecht.) Paris, Per Lamm. (S. M.) Petit in-4, IV-164 p. avec 57 illustr. hors texte, 123 illustr. dans le texte et couverture de René Binet.

BERLIN

CREUTZ, M. Das Kunstgewerbe auf der großen Berliner Kunstausstellung 1907. (Berliner Architekturwelt, X, 5.)

— JAUMANN. A. Die Räume des „Vereins für Deutsches Kunstgewerbe" auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1907. (Innendekoration, Aug.)

— SCHUR, E. Malerei, Plastik, Architektur auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1907. (Berliner Architekturwelt, X, 4.)

— — Bruno Paul auf der Großen Kunstausstellung zu Berlin. (Dekorative Kunst, Aug.)

— S. L. Keramische Ausstellung im königlichen Kunstgewerbemuseum in Berlin. (Sprechsaal, 25.)

— — Die Keramik auf der Großen Berliner Kunstausstellung. (Sprechsaal, 32.)

— — Ausstellungen im Königlichen Kunstgewerbemuseum in Berlin. (Sprechsaal, 39.)

— WOLFF, F. Bruno Pauls Raumkunst auf der Großen Berliner Kunstausstellung. (Deutsche Kunst und Dekoration, Aug.)

BRÜGGE

HYMANS, H. L'Exposition de la Toison d'Or. (Gazette des Beaux-Arts, Sept.)

BRÜNN

LEISCHING, Jul. Die Ausstellung des Brünner Frauenerwerbvereines. (Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums, 1907, 7.)

CÖLN

KLEIN, R. Zur Kunstausstellung in Cöln. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

— SCHULZE, O. Die Wohnungskunst auf der Cölner Ausstellung. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

CREFELD

AVENARD, E. Exposition d'Art français à Créfeld. (Art et Décoration, Aug.)

— L. Französische Kunstausstellung in Crefeld. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

CREFELD

SCHMID, M. Französische Kunstausstellung im Kaiser Wilhelm-Museum zu Crefeld. (Zeitschrift für bildende Kunst, Sept.)

DÜSSELDORF

CREMER, F. G. Erwägungen bei Betrachtung der Deutsch-nationalen Kunstausstellung zu Düsseldorf. (Zeitschrift für christliche Kunst, XX, 4.)

FÜNFKIRCHEN

A. N. Keramik und Glas auf der ungarischen Landesausstellung in Fünfkirchen. (Sprechsaal, 29.)

KRAKAU

LEPSZY Leonard. Krakau. Mit 120 Abbildungen. VII, 142 S. (Berühmte Kunststätten 36.) Gr.-8°. Leipzig, Seemann. M. 3.—.

MANNHEIM

BENTZ, F. The Mannheim Exhibition. (The Studio, Aug.)

— — Zur Mannheimer Jubiläumsausstellung. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

— WIDMER, K. Raumkunst und Gartenkunst auf der Mannheimer Jubiläumsausstellung. (Kunstgewerbeblatt, Juni.)

— ZOBEL, V. Die Läuger-Gärten in Mannheim. (Dekorative Kunst, Juli.)

MÜNCHEN

MARTELL, P. Die königliche Hof- und Staatsbibliothek zu München. (Archiv für Buchgewerbe, Aug.)

— Museum, Deutsches, für München. (Architekturkonkurrenzen, II, 7—8.)

PARIS

BRAHM, A. de. Visite au Musée des Arts décoratifs. Paris, Tournier. In-16, 80 p. Frcs. 1.50.

— CARRIER, A. Ausstellung von Porzellan in Paris. (Sprechsaal, 42.)

— FELICE, R. de. L'Art appliqué aux Salons. (L'Art décoratif, Mai.)

— GRAUTOFF, O. Miniaturenausstellung in der Bibliothèque nationale in Paris. (Archiv für Buchgewerbe, 7.)

— HÉNARD, R. L'Exposition des Portraits anciens à la Bibliothèque nationale. (L'Art décoratif, Juni.)

— LEMOISNE, A. Exposition des Portraits du XIIIe au XVIIe Siècle faite à la Bibliothèque nationale de Paris. (Les Arts, Sept.)

— RAMBOSSON, Y. La Sculpture aux Salons. (L'Art décoratif, Juni.)

PERUGIA

CRISTOFANI, G. La mostra d'antica arte Umbra à Perugia. (L'Arte, X, 4.)

POMPEJI

ENGELMANN, R. Die neuesten Ausgrabungen in Pompeji. (Zeitschrift für bildende Kunst, Sept.)

PRAG

LEGER, L. Prague. Paris, Laurens. Petit in-4, 152 p. avec 111 grav. (Les villes d'art célèbres.)

SOEST

WALDMANN. Ausstellung für kirchliche Kunst zu Soest. (Kunstchronik, N. F. XVIII, 32.)

